PI
0584

teatrul

P 107840.

1956 7

COLEGIUL DE REDACȚIE

Camil PETRESCU (președinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

Redactor-șef: Horia DELEANU

PL 0564

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

decembrie 7 1956

Pag.

Ion FINTEŞTEANU **Regizor şi actor** . . . 3
Camil PETRESCU **Necazurile muştei îndîrjite** . . . 11
Tudor ARGHEZI **Bilete de papagal: Reminiscenţe** . . 13
Paul A. GEORGESCU **Teatrul lui Cervantes** 15

Ion D. SÎRBU **Grandoarea şi servituţile debutului** . 20
Al. POPOVICI **Intîlnire cu păpuşile** 27
N. MOLDOVAN **Exigenţele teatrului radiofonic** . . . 33

DISCUŢII

... despre „Naţional" . . . 37
(Vasile MOLDOVAN, Simion ALTERESCU)

PUNCTE DE VEDERE

Ion CANTACUZINO **Invitaţie la clasici** 47
Oskar O. HÜTTNER **De la decorul de teatru la decorul de film** . 51

— **Peter O' Shaughnessy: „Viitorul teatrului — primejduit? Hotărît, nu!"** . . . 57
— **Tryggve Norum: „Iniţiative, căutări au existat şi există în teatrul norvegian"** . 59
— **Alberto Cavalcanti: „Teatrul brazilian... în criză de repertoriu şi actori"** . . 62

CRONICA

Horia DELEANU **Oamenii curioşi şi rutina** . . 65
Ştefan Aug. DOINAŞ — Poezia şi comicul nostalgiei; Pe linia satirei româneşti; **Florian POTRA** — A iubi teatrul; **I. D. S.** — Cînd se cochetează cu vulgaritatea; **Al. P.** — Un spectacol cu muzică... dar nearmonizat. 67
Clar — obscur 79

187.840

BIBLIOTECA REPUBLICII

DEBUTURI IN CRITICA

Pag.

Eduard COVALI **Euclion, Harpagon şi Constantin Ramadan** 80

INSEMNĂRI

G. DĂIANU — Într-o săptămînă, cu amatorii; **Şt. Aug. D.** — Argumentele unui optimist; **Al. P.** — Cuvîntul spectatorilor; — Premii acordate păpuşarilor; **V. S.** — „Omul care a văzut moartea"— într-un decor nefericit; **R. C.** — Nedumeriri 83

MERIDIANE

Ovidiu DRIMBA — Tradiţiile teatrului indian;—„Orizonturi noi" 90

Ştiri din . . .

U. R. S. S., Finlanda, R. Cehoslovacă, Italia, Austria, R.P.Bulgaria, Anglia, R. D. Germană, Belgia, Franţa, S.U.A., Elveţia, R.P. Albania, R. P. F. Iugoslavia, Grecia, Etiopia, Japonia, Ceylon, Australia, Argentina 95

CARŢI — REVISTE

Constantin ŢOIU — Încoronarea unei opere; **Maria VLAD** — Actorul simplităţii umane; **Andrei BĂLEANU** — Comedia unei tragedii; **T. STAICU** — O carte de specialitate destinată artiştilor amatori; Dialog în jurul scenografiei 103

TRIBUNA CITITORULUI 110

CALENDAR 111

Coperta : Toni Gheorghiu

ION FINTEŞTEANU

Regizor şi actor

De aproape un an de zile are loc în presă (vd. „Contemporanul") o discuţie de amploare puţin obişnuită pentru viaţa noastră teatrală: regia de teatru şi raporturile ei cu textul dramatic, cu arta actorului, cu celelalte arte complementare. Meritul de a fi deschis această largă dezbatere revine regizorului Val. Mugur, care, constatînd că regia a rămas în urmă faţă de măiestria actorului, a dezlănţuit participarea unui lot impresionant de oameni de teatru, în majoritate regizori, dintre care cei tineri au dat discuţiei tonul cel mai bătăios. În fond, s-ar putea spune că problemele regiei sînt „rufele" regizorilor şi, ca atare, era firesc să şi le spele în familie, de altfel neaşteptat de numeroasă. Problemele regiei nu se pot detaşa totuşi de problemele complexe ale teatrului şi, în consecinţă, de preocupările actorilor, autorilor şi criticilor dramatici. Or, din aceste dezbateri publice au lipsit cu sirg — cel puţin pînă acum, în septembrie, cînd scriem aceste rînduri — autorii (în afară de Victor Eftimiu), criticii dramatici (prea solemni ca să descindă din turnul de fildeş într-o discuţie de stradă) şi — mai ales — actorii, cu excepţia lui V. Maximilian şi a Dinei Cocea.

În articolul său *(Să fim optimişti)*, Sică Alexandrescu — făcînd un bilanţ al discuţiilor purtate — remarcă cu amărăciune că „dreptul de a vorbi în numele teatrului se cîştigă pe scenă" şi „nu l-au dobîndit toţi participanţii la discuţie". Desigur că această părere nu trebuie interpretată ca o oprelişte în manifestarea opiniilor. Totuşi, nota lor polemică a depăşit pe alocurea cadrul discuţiei şi altitudinea profesională... reală. Din acest punct de vedere, Sică Alexandrescu are dreptate. Cum nădăjduiesc că satisfac condiţiile puse (de altfel prea tîrziu, la sfîrşitul dezbaterilor!) de Sică Alexandrescu, în afară de faptul că nu m-am lăudat vreodată cu prodigii făcute... la Rodos, pot intra şi eu în această discuţie, încercînd a situa *locul regiei* şi răspunderile ei în relaţiile cu celelalte discipline ale teatrului; dar, în primul rînd, raporturile dintre regizor şi actor.

În cursul dezbaterilor acestora, s-a făcut o greşeală de fond: *excluderea actorului* din problemă sau minimalizarea rolului acestuia, atunci cînd totuşi discuţia se împiedica de el. Minimalizarea se datoreşte, în primul rînd, modului *neorganizat* al discuţiei, lăsată la *iniţiativa polemică* a regizorilor, care i-au impus un caracter preferenţial, absolutist; ceea ce a determinat pe Sică Alexandrescu şi — mai ales — pe Ion Şahighian să ia poziţie categorică împotriva tendinţei de a considera regia o *artă în sine*. Neparticiparea actorilor la discuţie întăreşte această tendinţă a regiei de a se socoti independentă de munca şi arta actorului.

Definirea regiei ca artă în sine este rezultatul unui adevărat *cult al personalității regizorului,* datorit desigur tonului incandescent la care unii regizori tineri au ridicat discuția. Astăzi, teoria lansată de Gaston Baty că montarea unei piese este o operă cu valoare în sine (pentru a stabili dreptul de proprietate artistică al regizorului) este depășită ; însăși demonstrația practică pe care Baty a făcut-o prezentînd un film cu montarea piesei *Dibbuk* n-a convins decît sub aspectul lui nou, documentar, de arhivă și, eventual, de studiu.

Regia este o disciplină de teatru, dependentă de text și de actor, fără de care nu poate trăi, fiindcă fără unul și celălalt nu s-ar fi putut naște. Definirea mecanică a regiei prin potențialul ei de tehnicizare s-a plasat totdeauna la originea crizelor în teatru. În schimb, arta teatrală a prosperat cît timp regia și-a îndeplinit funcția ei artistică, determinată de interpretarea textului și coordonarea tuturor elementelor care concurează la închegarea fidelă și armonioasă a unui spectacol. În ceea ce privește primatul în teatru, măiestria regizorului ca și cea a actorului trebuie să fie permanent în slujba textului. Regizorul și actorul care uită acest principiu fundamental nu servesc arta. Jacques Copeau spunea cu patos că „cu cît un text dramatic este mai bogat în conținut literar, poetic, psihologic, moral, cu cît e mai profundă opera și cu cît e mai mare frumusețea ei interioară, mai realizată forma ei, mai originală în stilul ei, cu atît vor fi mai numeroase și mai delicate problemele de regie pe care ea le va ridica". *Primatul textului este incontestabil ;* pentru a pune artisticește în valoare textul, s-a născut actorul cu măiestria lui și s-a făcut necesar regizorul cu viziunea lui, care trebuie să valorifice în mod cinstit bogăția de idei a piesei.

Regizorul este îndrumătorul ideologic și artistic al actorului, acesta fiind totdeauna și totdeodată interpretul ideii autorului. K. A. Zubov, prim regizor al Teatrului Mic, duce mai departe această teză, cînd spune că regizorul trebuie să se „dizolve" în actori. Regia nu trebuie înțeleasă în sensul ei vulgar tehnic ; ea trebuie să fie mai mult, *să intuiască și să exprime,* fără a ieși din limitele procesului ei de creație. Atunci cînd evadează din el, încercînd a *recrea* textul, umblînd prin el ca pe coclauri, ori impunîndu-i actorului o linie artistică ruptă de procesul de justă intuire a personajului, spectacolul va purta marca regizorului, dar *opera dramatică este cu certitudine falsificată.* Din aceste motive s-a născut acel „mal d'immodestie", cum denumește Louis Jouvet *maladia cultului personalității regizorului.* Regizorul trebuie să aibă capul bine prins între umeri, ca să nu ajungă să creadă că „Shakespeare și Goethe habar n-aveau de teatru".

De acest rău al „lipsei de modestie" dau dovadă cu prisosință unii dintre regizorii mai tineri, care sînt excelenți vorbitori „ex cathedra", dar care nu-și întemeiază teoriile pe sacra muncă de ucenicie a artistului. Ucenicia nu trebuie înțeleasă în sensul „contingentării" regizorilor ; ucenicia e munca de zi de zi, de o viață, pentru a cumula experiența fără de care ideile rămîn hiperbole. Este admirabil că regizorii tineri sînt frămîntați de probleme. Nu este bine însă că acestea nu le-au fost încă sistematizate, iar pripeala de care dau dovadă spre a rezolva totul, dintr-o dată, prin sentințe — înainte de a fi migălit cu trudă această nobilă meserie —, nu este de loc salutară. Strigătul de luptă „îndrăzniți !", lansat cu splendidul lor elan tineresc, îmi amintește de apelul lui Ion Eliade Rădulescu „scrieți băieți, numai scrieți !" Apelul acesta era valabil cantitativ, într-un moment în care producția noastră literară se afla în fașă. Dar *îndrăzneala cu orice preț* în domeniul regiei noastre — care are o tradiție puternică și valoroasă — este un fel de sfidare făcută ei înseși. Și este nemeritată ! De altfel, chiar promotorul acestui curent al „cutezătorilor" simte nevoia de a o limita cînd precizează că „nici îndrăzneala pentru îndrăzneală nu e recomandabilă".

Nu sînt împotriva „îndrăznelii" în arta teatrală. Dimpotrivă, eu fac parte dintre cei care au „îndrăznit" mereu. Dar cum trebuie înţeleasă această armă fără mîner ? Numai ca o *stare de spirit* permanentă şi vigilentă pentru a ne feri de platitudinea conformismului cuminte. Ce-ar fi dacă această „stare de spirit" ar fi pusă în „stare de alarmă", pentru ca, la rîndul ei, să nu cadă în *spiritul de frondă* cu care au confundat unii dintre tinerii regizori, lozinca „îndrăznelii" ? Căci, iată pericolul, aşa cum reiese dintr-un articol („Autenticitate şi creaţie") al lui Radu Stanca : „E nevoie, fără îndoială, de o mare îndrăzneală pentru a ataca chestiunea îndrăznelii în arta regizorală. Căci, *pe un plan mai înalt, justificarea îndrăznelii regizorale aduce cu sine însăşi justificarea regiei ca artă cu specificul ei propriu. A îndrăzni să fii tu însuţi înseamnă a îndrăzni să exişti ca atare, independent de alţi factori din afara ta*" (subl. n.). Plecînd de la ecuaţia acceptată axiomatic *îndrăzneală = originalitate*, căreia îi găseşte, pentru a o confirma probabil, o excepţie („Nu orice îndrăzneală este purtătoare de noutate"), — Radu Stanca descoperă apoi un element nou, *autenticitatea*, care „aduce cu sine şi stilul, atît de mult căutatul stil". Încît, formula generală a lui M. Raicu („îndrăzniţi !"), pentru care a militat şi Sorana Coroamă („îndrăzniţi să fiţi voi înşivă !"), chemarea aceasta magică primeşte la Radu Stanca o amploare deosebită şi plină de seducţie („îndrăzniţi să fiţi autentici !"). Am o deosebită afecţiune pentru fraza fină şi felul de a gîndi ale lui Radu Stanca, care dovedeşte o remarcabilă cultură, dar încercarea de *justificare a regiei ca artă cu specificul ei propriu şi independentă de alţi factori dinafară*, pe simplul considerent că „îndrăzneala de a fi autentic" (adică, „el însuşi") reprezintă apanajul regizorului, este cu atît mai primejdioasă pentru *coexistenţa creatoare* a regizorului cu actorul, cu cît ideea semnalată mai sus i-a înflăcărat în mod deosebit pe tinerii noştri regizori.

Nimeni nu opreşte regizorul să fie el însuşi, să fie autentic, să fie cutezător, să fie novator. Este chiar bine să fie toate acestea laolaltă. Dar e foarte greu să fii astfel la vîrsta artistică a tinerilor noştri regizori. Măiestria artistică este rodul maturităţii şi se cîştigă din confruntarea repetată şi de lungă cursă cu textul şi actorii. Iată cum ne împiedicăm iarăşi de buturuga aceasta mică a teatrului — actorul —, care, în cadrul dezbaterilor semnalate, a fost socotită o simplă recuzită. N-am văzut nicăieri, în articolele „cutezătorilor" noştri, o perioadă mai lungă de gîndire acordată actorului, pe care Sică Alexandrescu îl consideră (impropriu spus) „materia primă" a regizorului. Materia (primă sau prefabricată) e neînsufleţită, docilă, maleabilă şi fără conştiinţă. Actorul (acest „om-actor" cum îi spune Stanislavski, tocmai pentru a-l distinge) este o fiinţă cugetătoare, care interpretează gîndurile şi sentimentele conţinute în textul dramatic, este un creator de imagini ; acest „om-creator" este dirijat, îndrumat să intuiască rolul, de către regizor, care trebuie să aibă grijă ca acesta să nu se trezească, ca în exemplul citat de Kedrov, cu inventatorul de automobil de mare viteză, care n-a „studiat aritmetica şi legile elementare ale fizicii şi tehnicii". Actorul nu este această buturugă fără însemnătate în dezbaterile regizorilor noştri, care au lunecat *îndrăzneţ* spre *îndrăzneala* de a *îndrăzni* orice, afară de *îndrăzneala* de a *îndrăzni* să *cunoască* actorul, apropiindu-se cu grijă, cu tact, cu încredere, cu dragoste (şi chiar cu stimă, fiindcă uneori o merită) de el, aşa cum îl povăţuia Stanislavski pe Gorceakov să o facă zilnic „la şcoala de teatru, în studio şi în viaţă". Dar, de ce să o facă ? Măcar pentru motivul că teatrul s-a născut în punctul de interferenţă a actorului cu textul ; apoi au trecut vreo două milenii pînă cînd — la o răscruce a evoluţiei teatrale — s-a ivit regizorul coordonator şi animator.

Teatrul fără actor nu poate exista, iar regia fără actor devine muzeu. Teatrul este „o imagine şi un simbol al societăţii, un microcosmos" — aşa cum spune profesorul Tudor Vianu — iar actorul este purtătorul lui de idei și un maestru de limbă literară, acționind direct și puternic, prin arta lui, asupra oamenilor. De ce s-a ajuns atunci la situații ca aceea semnalată cu amărăciune de Ion Șahighian, a actorilor „tratați ca niște sălbăticiuni care trebuie dresate" ? Autocratismul și dresajul ca metodă de regie sint consecința acelui cult al personalității regizorului, de care am pomenit inainte. Regizorul dictator, străin de misiunea artei, a fost la obirșie un regizor tinăr și el, care a indrăznit fără măsură, a indrăznit pentru plăcerea de a indrăzni să devină „el insuși" și care, in măsura in care a reușit, a socotit textul ca un pretext pentru ca viziunea lui să fie „ea insăși", iar pe actor l-a socotit o marionetă (chiar „supramarionetă", ceea ce l-a izolat in turnul de fildeș al fanteziei sale pe Gordon Craig) și spectacolul — o operă „in sine", care era numai „a lui insuși". Ei bine, asemenea regizori nu cuceresc inima actorilor. Nu mică ne-a fost bucuria deci, citind mărturisirea de credință a unui tinăr regizor (Miron Niculescu) care, luind poziție față de acești „mici dumnezei" ai scenei, scria : „...noi, regizorii, trebuie să știm a fi modești". Regizorul nu trebuie să fie temut, ci iubit și stimat. Și acum ajungem la nodul problemei raporturilor dintre regizor și actor.

Textul dramatic, arta actorului și măiestria regizorului sint elementele funciare din a căror colaborare se naște spectacolul. In procesul de creație, in afară de măiestria actorului și nivelul concepției regizorale, mai este nevoie de ceva care să le armonizeze : de *capacitatea de dăruire* a amindurora. Dacă nu există această dăruire, rezultatul colaborării va fi uscat. Actorul, ființă foarte sensibilă prin insuși specificul muncii sale, se simte stingherit dacă nu primește dragostea și increderea regizorului. Tinăr sau virstnic, actorul este gingaș sub aspectul sufletesc. Un exemplu mare il constituie insuși faptul că actorii bătrini lucrează cu același spirit de disciplină și sub regia unui maestru, și sub aceea a unui tinăr. Oare acest fapt nu este un imbold pentru regizorii tineri care caută toate soluțiile marilor probleme (autenticitate, stil, artă autonomă), dar nu o văd pe singura, practică și necesară: ucenicia cu actorii bătrini, din experiența cărora au numai de invățat, fiindcă toți marii regizori au invățat meseria de la marii lor actori contemporani și nu s-au sfiit s-o mărturisească.

S-a vorbit mult in cadrul acestor dezbateri despre cauzele majore ale crizei de regie, citindu-se in special nivelul scăzut al măiestriei regizorale. Ba s-a dat chiar cu piatra in fondul nostru de tradiție ; un regizor din generația de mijloc (N. Massim) socotește că, in ultimii 12 ani, s-a simțit nevoia de a se părăsi „căile false și intortochiate, umblate pină atunci". Care sint aceste *căi false și intortochiate ?* Nu cunosc alte căi decit cele deschise de Matei Millo, C. Nottara și Paul Gusty, care au creat *școala realistă romînească in teatru.* Căile acestea au fost preluate și prelungite de Ion Șahighian la Teatrul Național, de Victor Ion Popa la Teatrul „Ventura" și pe scena din Uranus ; iar Tony Bulandra, Lucia Sturdza-Bulandra, Ion Manolescu și Gh. Storin au purtat cu cinste făclia pe care le-a trecut-o Al. Davila, acest reformator al teatrului romînesc, despre care se vorbește prea puțin. Teatrul de bulevard nu ne interesează, pentru că el a constituit un soi de poteci abătute de la drumul cel mare pe care azi continuă firul tradiției. Incit, intilnirea cu sistemul lui Stanislavski a fost o confluență de ape limpezi și cu aceeași compoziție. De ce se pling unii regizori din pricina interpretării mecanice și aplicării in rețete a sistemului ? Vina este a lor că l-au socotit ca pe un sistem *importat*, cind el era de fapt *lămurirea științifică a insăși tradiției noastre artistice*. De ce nu și-au apropiat lentilele de măiestria actorilor noștri mari ? Ar fi ințeles, analizindu-le jocul, multe din așa zisele „rețete" ale sistemului. S-a trecut in schimb printr-o criză de „științifism", regizorii socotindu-se singurii deținători „intelectuali" ai „misterului" Stanislavski, iar actorii rămînind iremediabil inadaptabili, in special cei bătrini. De aci și pină la neincrederea reciprocă n-a fost decit un pas. A fost nevoie ca un om de teatru sovietic, Klujnikov, să ne comunice că noi am avut un mare regizor realist, pe Paul Gusty, pentru ca — în sfîrşit — regizorii noştri să-l descopere şi, odată cu aceasta, să descopere şi baza pe care studierea sistemului Stanislavski să devină o necesitate ştiinţifică uşor de asimilat.

De vreme ce regizorii tineri primesc o instrucţie ştiinţifică în Institut, din clipa în care au intrat în teatru ei trebuie să studieze metodele regizorilor vîrstnici şi tehnica actorilor maturi. Dar nu mecanic, ci viu, trăind în ambianţa lor, confesîndu-li-se, solicitîndu-le amintirile, opiniile şi sfaturile. Soluţia preconizată de Sorana Coroamă, soluţia „echipei regizorale", este o soluţie ideală, fermecătoare, dar nu este practică (mai ales practicabilă) şi nu e în avantajul formării regizorului tînăr. Ajunşi la maturitate, unii regizori — care au avut colectivul lor restrîns, ca Victor Ion Popa sau Marietta Sadova — au putut lucra astfel. «Numai în cadrul unei echipe — spune Sorana Coroamă în articolul „Îndrăzneala este acolo unde începe arta" — regizorul îşi poate urmări consecvent, de la spectacol la spectacol, ideea lui primordială. Numai în cadrul unei echipe se poate discuta, caracteriza şi afirma „opinia regizorului"». Teoria „echipei regizorale", dacă s-ar aplica, ar însemna împărţirea teatrului pe echipe care ar deveni repede „bisericuţe", iar „bisericuţele" în teatru sînt o calamitate. Regizorul n-ar învăţa nimic, dar în schimb ar deveni un mic autocrat, iar teatrul, un Bablion. Marii regizori care au făcut „şcoli" şi au determinat „curente" nu au fost mari pentru că au avut la dispoziţie „echipe regizorale", ci fiindcă *au avut ceva de spus, o înaltă concepţie artistică şi o metodă.* Acolo unde regizorul nu a avut aceste elemente, dar a avut echipă, n-a izbutit decît să schimbe personalitatea actorilor, formîndu-i „la indigo" după chipul şi asemănarea sa, ceea ce nu e recomandabil.

Secretul biruinţei regizorale nu stă în „echipă", ci în spiritul în care lucrează această echipă şi în felul în care a fost făcută distribuirea rolurilor. Aci se dovedeşte meşter regizorul. El trebuie să creeze o plăcută ambianţă şi să se impună prin felul just în care a distribuit piesa, urmărind ca actorul să-şi iubească personajul. Bunăoară, Sică Alexandrescu a realizat în *Chestiunea personală* un mare şi real succes, tocmai pentru că a ştiut distribui rolurile cu mare intuiţie, ieşind cu hotărîre din şablon. La fel se explică succesul obţinut cu *Citadela sfărîmată*, triumful Teatrului Naţional la Paris. În schimb, *Îndrăgostiţii* şi *Trestiile de aur* nu au fost sincer îmbrăţişate de actori, iar rezultatul a fost insuccesul acestor spectacole.

Regizorul are datoria să-şi cunoască bine colectivul, să cunoască toată gama de posibilităţi a fiecărui actor, să ţină seama de sensibilitatea, temperamentul, pregătirea, felul de a lucra, de capacitatea de muncă, de vîrsta şi visurile actorului. Mai ales, de visurile acestuia. Sînt roluri, într-un repertoriu, care pot împlini aceste aşteptări, dar regizorul nu le distribuie bine, fie pentru că nu are sensibilitatea necesară pentru a face cea mai justă distribuţie, fie pentru că îşi are „bisericuţa" lui, fie pentru că n-are încredere decît în „capete de afiş"; pretextînd că „serveşte teatrul şi piesa", acest regizor îşi ascunde *de fapt* neputinţa în spatele distribuţiilor tari, servindu-se doar pe sine. În asemenea condiţii, actorul va suferi, apoi va aduna un zaţ gros de amărăciune în sufletul său dacă va fi distribuit de mîntuială în roluri cu care nu are corespondenţe sufleteşti şi artistice, sau care nu-i justifică măcar prezenţa în scenă; şi aşa, încet-încet, artistul din el va muri, credinţa lui în artă se va stinge, în timp ce actori fără flacără, fără chemare, vor beneficia de roluri nemeritate, trecînd prin ele ca imaginea prin oglindă, rece şi beată de orgoliu. Mă gîndesc cu amărăciune la marele nostru dispărut, N. Băltăţeanu, care nu a fost utilizat, în ultimii ani ai vieţii lui şi la apogeul maturităţii sale artistice, aşa cum se cuvenea. De ce imagini artistice a fost lipsită memoria noastră!

Repertoriul trebuie făcut pe posibilităţile de interpretare ale actorilor, nu pe cele de punere în scenă ale regizorilor; sistemul acesta din urmă constituie una din deficienţele importante ale regiei noastre. Această greşeală se face desigur din lipsa de capacitate profesională a unora sau din timiditatea altora, din lipsa lor de curaj. Cei dintii ilustrează fenomenul de «inflaţie prea mare de „teatralişti"» cu pretinsă vocaţie, pe care-l scoate la iveală, curajos, Radu Stanca; aceştia trebuie să se dea la o parte. Ceilalţi trebuie sprijiniţi de actorii şi regizorii maturi, pentru a ieşi din complexul lor de inferioritate.

Datorită incompetenţei unor regizori, repetiţiile sint lungi, greoaie, lipsite de interes şi obositoare, actorul neputind intra in actul de creaţie in mod normal. Repetiţiile trebuie duse intr-o atmosferă de incredere reciprocă intre regizor şi actori, respectindu-se disciplina de muncă, orele de repetiţii cu participarea activă şi prezentă a actorului, chiar cind actorul nu este in scena care se repetă. Repetiţia trebue să creeze o comunicare permanentă intre regizor şi actori. Tinăr sau bătrin, regizorul trebuie să aibă personalitatea bine conturată şi metoda de lucru definită; să ştie ce vrea şi ce să ceară, mai ales. Din păcate, mai avem regizori care bijbiie, nu izbutesc să analizeze sau să plaseze acţiunea in spaţiu şi timp. Dar nici nu trebuie să se cadă in extrema cealaltă, a preţiozităţii. În artă, totul se face cu măsură, chiar atunci cind se *indrăzneşte* ori se inovează.

În teatrul nostru, regizorii au o formaţie diferită: unii provin din Institut, alţii din teatru şi citiva din alte sectoare. Care sint de preferat? Singurul criteriu de preferinţă este nivelul la care regizorul işi valorifică măiestria. Tinerii regizori creaţi de Institut aduc o cultură deosebită, multilaterală şi o pregătire ştiinţifică temeinică. Nu le rămine decit să intre cu dragoste şi putere de muncă in viaţa de stup a teatrului, cu antenele minţii indreptate in toate sensurile. Este recomandabil ca regizorul să aibă şi o pregătire actoricească. Marii regizori au fost şi mari actori (K. Stanislavski, C. Nottara, Charles Dullin, Pitoeff, Louis Jouvet, Leonidov, Zavadski), iar Ion Şahighian, Sică Alexandrescu, Marietta Sadova, Al. Finţi au jucat teatru inainte de a deveni regizori.

O chestiune care trebuie să dea de gindit şi să dobindească o rezolvare este următoarea: pentru ce nu se face apel şi la actorii virstnici, care au mai pus in scenă, ca Ion Iancovescu, Ion Manolescu, G. Ciprian şi alţii? Nu văd de ce colectivele de regizori din teatru se opun solidare, uitindu-şi subit controversele, de indată ce unul din actorii enumeraţi solicită să facă, după o lungă carieră actoricească, ceea ce a făcut, spre fericirea teatrului, inaintaşul nostru Nottara. Mă indoiesc că un actor bun, cu experienţă mare, ar putea pune in scenă mai prost decit un regizor foarte doct, dar fără experienţă. Regizorului i se cere, inainte de toate, să fie artist, iar actorul, a cărui măiestrie a fost indelung verificată, poate să fie artist — ca regizor.

S-a ridicat cu o deosebită fervoare problema stilului in spectacol. Problema e de o deosebită fineţe şi merită a fi dezbătută; s-a mers atit de departe, incit s-a preconizat ca fiecare regizor şi fiecare teatru să-şi aibă stilul său. Stilul este legat indisolubil de personalitatea artistică a regizorului in speţă; cit priveşte teatrul, stilul e dependent de profilul lui artistic, apoi de personalitatea regizorului şi actorilor preeminenţi, indiferent de virsta lor artistică. Ansamblul acesta de forţe concurente cere timp pentru a realiza, din dialectica lor, stilul unui teatru. Ca atare, inainte de a defini stilul unui teatru sau al regiei, e bine să punem teatrul şi regia in condiţiile favorabile dezvoltării unui stil. Regia (şi, in consecinţă, teatrul) nu-şi va putea defini stilul, atita timp cit in teatrul nostru arta teatrală va fi copleşită de artele vecine, ajutătoare: arhitectura, pictura, muzica şi baletul.

Aduse in cimpul de mişcare al artei dramatice, prin complezenţa unor regizori speriaţi de splendida modestie a teatrului, artele ajutătoare s-au instalat fără termen, inghesuind actorul in decoruri fastuoase, integrindu-l ca element plastic in paleta policromă a decorului, izgonindu-l din scenă pentru a-i reda coregrafic simţămintele, iar cuvintul a fost estompat in melodia muzicii de scenă. Profesorul George Călinescu se arată, pe bună dreptate, neplăcut impresionat de muzica de scenă adaptată piesei *Apus de soare*. „Adevărata uvertură a unei piese — scrie in „Cronica optimistului" — rămine *tăcerea* inainte de ridicarea cortinei, prin care ne pregătim să trecem din planul vieţii in cel al oglinzii ei". Regizorii noştri să-şi insemne sub frunte acest admirabil verset : „Adevărata uvertură a unei piese rămine tăcerea...". Apoi, pot porni in căutarea stilului.

Regizorii noştri par a se găsi pe un drum greşit, antrenaţi intr-o adevărată cursă a inarmării lor cu mijloace tehnice din cele mai năzdrăvane, fără să se gindească că scena devine o uzină sau un laborator, iar spectatorul nu mai este atent la replici, urmărind scena care umblă, trapele care se deschid, flăcările care ţişnesc ca nişte sonde şi alte cite şi mai cite. Regizorul care ascunde replica după sunete sau „hocus-pocus" nu poate ajunge la stil.

De mare folos ii este regiei scenograful, chemat să sugereze prin culoare şi forme plastice, in decor sau costum (aşa cum sint utilizate in scop sugestiv şi luminile in teatru), intenţiile de regie ale textului. La noi, insă, scenografia s-a decretat „artă in sine" şi lipsa de autoritate sau de pricepere a regizorului a dat scenografului un rol precumpănitor, nejustificat, in spectacol, acceptind astfel ca spectacolul să fie gol pe dinăuntru şi frumos investmintat, pe dinafară. Decorul trebuie să fie — cum spune maestrul V. Maximilian — acela care foloseşte spectacolului : „Vreau decoruri care să intensifice simţămintul personajelor din piesă şi să nu răpească, prin ciudăţenia lor, atenţia spectatorilor de la acţiunea piesei". Decorul nu poate fi un scop in sine, el e un mijloc de interpretare, deci un auxiliar al textului şi al actorului (G. M. Zamfirescu). Altfel acceptat, regia nu poate avea stil.

În dezbaterea acestei multitudini de probleme, am remarcat neparticiparea criticii dramatice. Aşa cum problemele de regie nu sint numai o chestiune de familie a regizorilor, cum problemele artei actorului nu aparţin exclusiv actorilor, toate la un loc trebuie să angajeze preocuparea vie şi permanentă a marii familii a teatrului, din care — alături de autori, actori şi regizori — fac parte (chiar ca rude de gradul al doilea !...) şi criticii dramatici. Cu atit mai mult cu cit lipsurile semnalate şi problemele ridicate de regizorii participanţi la discuţii trebuie să intereseze şi critica dramatică. Nu cumva, criticii dramatici nu sint străini de lipsurile noastre ? Nu cumva, problemele de stil, de „reteatralizare" a teatrului, de autenticitate, de metodologie, raporturile reciproce dintre autor-actor-regizor etc., etica actorului şi a regizorului nu sint probleme care se cereau dezbătute şi de critica dramatică ?

În afară de acestea, M. Zirra are in parte dreptate cind semnalează că lipseşte o „critică dramatică competentă, bine documentată, scrisă cu autoritate, constructivă, dar mai ales obiectivă", propunind ca regizorii şi actorii să scrie şi ei cronici dramatice. Să zicem că, aşa cum regizorii se opun cind un actor vrea să pună in scenă, aşijderea vor face probabil şi cronicarii dramatici, in faţa unor asemuitoare primejdii. Dar — mă intreb — de ce regizorii şi actorii n-ar interveni atunci cind nu sint satisfăcuţi de cronică, sau cind cronica intirzie undeva in sertarele cerebrale ale criticului dramatic, ca să-şi spună punctul de vedere. În U.R.S.S. şi in ţările occidentale cu veche tradiţie teatrală, această participare este frecventă. Aş da un exemplu strălucit : ancheta impresionantă in jurul lui Racine, pornită nu din ţeasta lui Jupiter, ci din dialogul public dintre Jean Vilar şi Jean-Louis Barrault, care sint actori-regizori, nu critici dramatici.

În general, critica dramatică și-a făurit un sistem eliptic de apreciere, cu care actorii nu sint de acord. Cronica discută in proporție de nouă zecimi tema piesei și cadrul ei social-politic și abia, departe, citeva rinduri deasupra semnăturii, se ocupă oarecum de protagonist și, foarte lapidar, la grămadă, de restul distribuției. O piesă de teatru are autor, temă, regizor, actori, decor, costume, lumini — elemente vii sau neinsuflețite care colaborează intim la realizarea unui spectacol. Toate acestea trebuie cercetate cu grijă și in mod organizat și, mai ales, regizorului și actorului să li se spună clar ce au realizat bine, ce anume a fost slab și neconvingător și să li se explice toate acestea analizindu-se cu dragoste munca lor. Cronicarii noștri sint foarte docți, dar nu li se umezesc ochii cind ne privesc. Aş da exemplul unui critic de teatru care nu-şi scria cronica decit după ce vedea spectacolul a doua oară, citeva zile după premieră, pentru a avea siguranța că nu face vreo apreciere greșită asupra actorului. Acesta a fost F. Sarcey, care își ocupa cu același interes fotoliul la teatru și in serile cind intrau dublurile. De aceea, cuvintul lui era foarte apreciat chiar cind era dojenitor sau greșit orientat. Actorii apreciau cinstea lui profesională și marea lui dragoste pentru teatru și actor.

În ultimul timp, „Contemporanul" a incredințat fotoliul cronicii teatrale profesorului acad. Tudor Vianu. Actorii au salutat cu emoție și incredere prezența sa din nou printre ei, pentru că — atunci cind era directorul Teatrului Național — l-au văzut, la repetiții sau spectacole, umezindu-i-se ochii...

În concluzie, teatrul trebuie iubit și ințeles ca o muncă colectivă foarte serioasă. El reprezintă o artă a cărei suveranitate e bine definită și nu ingăduie disciplinelor ei componente să se considere „in sine", să se pulverizeze in fragmente necimentate prin forța de sinteză a artei.

CAMIL PETRESCU

Despre unele probleme

Necazurile muştei îndîrjite

Într-un articol publicat în „Contemporanul", în care întorcea pe toate feţele, în perspectivă, viitoarea stagiune a teatrelor romîneşti, tov. Paul Cornea constata cu amărăciune, între unele vederi optimiste, că problema repertoriului rămîne o problemă gravă. „Se observă, *scrie d-sa,* tendinţa unor teatre de a alerga după ceea ce se numeşte cu un termen impropriu „succese de casă". Noi credem că toate piesele trebuie să aibe „succese de casă", pentru că cel mai adesea aceasta constituie expresia şi a succesului creator, însă, în numele teatrului adevărat care convinge şi educă, luptăm împotriva pervertirii gustului public prin piese triviale sau fără mesaj"[1].

Da, e trist că o seamă de directori, pe care d-sa îi mustră pe drept cuvînt, aleargă după „piesişoare frivole", *după cum se agită de atîtea ori steril şi în celelalte sectoare :* „Adesea munca decurge dezordonat cu lungi perioade de acalmie şi asalturi furioase în ajun de premiere. Se lucrează orbecăind, fără o perspectivă a viitorului". *Ei, această perspectivă a viitorului, această vedere a soluţiei adevărate e fără îndoială problema cea mai grea care se pune azi, unor atît de agitaţi şi dezorientaţi directori de teatru şi chiar unor regizori şi autori, care sar de la un program poate prea auster, la un libertinism, care nu mai e libertate.*

Împrejurarea îmi sugerează o problemă pe care aş numi-o „problema muştei îndîrjite."

Iată datele acestei probleme

Să zicem că avem o fereastră cu două rînduri de geamuri. Sfertul de sus al ei are ciurciuvele proprii şi se deschide separat ; acum e dat ca deschis, pe cînd restul e închis. Din întîmplare, prin deschiderea de sus, pătrunde între cele două rînduri de geamuri în jos, o muscă mare ca un muscoi verzui, vijelioasă şi bîzîitoare.

Întrebare. *Ce va face musca noastră, cînd va constata jos, pe tocul ferestrei, că a nimerit într-o fundătură ?*

Răspunsul *nu e de loc simplu. E probabil că mai întîi musca se va repezi de-a dreptul în geamul dinafară, convinsă că doar acolo este ieşirea adevărată. De acolo, dezamăgită, se va năpusti în geamul interior deducînd prin judecată opozitivă, că*

---

[1] E locul să amintim cu acest prilej frumoasa formulare a lui L. Rebreanu care cerea directorilor de teatre : „Excedente în artă, nu excedente la casă".

numai aci poate fi ieşirea căutată. Va simţi din izbitură că iar a nimerit-o prost. După logica ei fulgerătoare, dacă geamul interior nu are ieşirea căutată, atunci desigur s-a înşelat totuşi de rîndul trecut, şi se năpusteşte din nou îndîrjită, in geamul dinafară, pe unde fireşte nu poate trece. S-a năpustit atît de tare încît e zvîrlită de-a dreptul în geamul interior, de unde tocmai propria ei forţă şi sete de evadare o vor trimite ca pe un proiectil în geamul dintîi. Fireşte că nici de data asta nu scapă din fundătură. Bîzîie furibundă, exasperată, dintr-un geam într-altul, pînă cînd va cădea buimacă, istovită, jos pe tocul ferestrei. Cînd s-a trezit şi odihnit, cu o furie turbată o ia de la început. Cade iar în amorţire şi cînd se trezeşte din nou, cuprinsă de nebunie, se repede sfîrîind fără nici un folos, unde nimereşte. Forţa cu care s-a repezit într-un geam închis o proiectează în celălalt geam închis şi el, unde ea ar fi jurat că este soluţia. Ce mai încolo şi încolo, e o adevărată dramă, drama muştei zăpăcite din îndîrjirea ei între cele două poziţii fără soluţie adevărată.

Comentariu. *De ce se zbate musca între cele două geamuri ? Fiindcă ochiul cîrpit din faţete nu vede decît două soluţii : geamul dinafară şi geamul dinăuntru. Nu vede deasupra, mai modestă, dar mult mai greu de nimerit, soluţia adevărată, ieşirea din fundătură, căci această soluţie se nimereşte rar, foarte rar, la noroc şi la întîmplare. Trebuie ochi bun şi judecată.*

Morala problemei. *Nu te repezi orbeşte în geamul din stînga, ca să nu te trezeşti zvîrlit în geamul din dreapta.*

Lenin, cu privirea lui arzătoare şi ageră, numea repezirea oarbă în geamul din stînga „boala copilăriei comunismului", iar noi ştim că repezirea oarbă în geamul dimpotrivă este lăcomie comodă şi neghioabă, cu scadenţă falimentară.

bilete de papagal

TUDOR ARGHEZI

Reminișcențe

În cartea lui, *Le Style,* Rémy de Gourmont (despre care fiziologii italieni afirmau că reprezintă o formă nouă și, comparativ cu maximum normal de intelect, un grad în plus de inteligență) ridiculizează argumentat o epidemie literară, ivită pe timpurile răscoalelor noastre țărănești. Un sir Antoine Albalat, care nu se bucura în măsurătorile fiziologiei de aceleași dimensiuni de cerebralitate ca mai sus numitul, autor al unei admirabile *La physique de l'amour,* răspîndise în public un șir de volume cu titluri așteptate de un public *lettré* dornic, în problematica neputinței native, să scrie realizîndu-se ilustru. Rînd pe rînd, spiritul subaltern al grămăticului a scos: „*Arta scrisului,* învățată în 20 de lecții", „*Formarea stilului,* prin asimilarea autorilor" și „*Munca în stil,* învățată din manuscrisele corectate ale scriitorilor mari".

Cu cîteva chei descuiai jucîndu-te lacătele și broaștele talentului, inadmisibil și supărător pentru anume didactici belferizanți, iritați că din aceleași boarfe și catrafuse ale învățămîntului și cîteodată din chiar mai puține, poate să iasă, pe frînghia de rufe, în lumină, te miri cum și fără autorizație de la catedră, pe lîngă ciorapi purtați, nădragi cu găuri și cămăși petecite, cîte o hlamidă de aur.

Desigur că au apărut multe manuscrise de pe urma rețetei. Metoda existase și mai-nainte de instrucțiunile *(prix 3 francs 50)* căpătate. Ea consista, mai puțin dogmatizată și cugetată, pur și simplu din pastișare. Plagiatul direct, indirect și răsturnat face parte, pe cît se pare, vreo 90 la sută din ce s-a tipărit. Cui nu i-a venit, citind o carte, să-și ascută pana, ca să scrie (ah ! a scrie) una mai bună, nimerind-o proastă ? Orișicum, sistematizatorul metodei, dator prin definiție să devie un prozator genial, a scris două mizere romane și s-a lăsat. Mai multă pierdere decît profit.

Un plagiat care nu implică răspunderea scriitorului decît în privința absenței de necesar, e reminiscența. Poate că de bună credință, el se avîntă în domenii de apartenență străină. E deajuns ca autorul să dispuie de oarecare abilitate și lectură, că șurubelnița, gura de lup, croșetarea și săritura pe geamul din dos au intrat în funcțiune. E faza eroică. Îndeobște, în artă, abilitatea e un gentil samsarlîc al ideilor, imaginilor și situațiilor, limitate la un număr acceptat de variante. Reminiscența dă alcoolul și reminiscentul apa: asta vine din robinet și robinetul e vocabularul filtrat. Desigur că ieșirea în public a unui scamator înnăscut sau obținut presupune sau inocență, sincer inconștientă, sau nerușinare. Condiția obligatorie de politețe, de etică și decență, în orice meserie artistică, poate fi cu volubilitate călcată.

Am asistat, ca orice spectator, la marile aplauze în teatru, meritate de aceleași scene jucate cu felurite nume de publicitate de feluriți prestidigitatori, adesea penibili.

Franţuzii, pricepuţi în nuanţe, definesc impresia martorului din fotoliu al unei piese: *le sentiment du déjà vu.* „Nu ştiu de unde vă cunosc" răspunzi cîte unui cetăţean, cînd ţi se recomandă. Nu l-ai mai văzut poate niciodată, dar el seamănă mai leit sau neleit cu altul şi cu alţii, văzuţi. Cu Iorgu Cantacuzino şi cu barbetele lui, m-am întîlnit în gară la Buzău, în Montmartre şi la Londra... O fărîmă de Bernstein, o fărîmă de Bataille, ceva din Mistinguette, o leacă de Mann, de Rostand, de Pirandello, puţin bulevard, o fracţie de amor, sărutări în plină sală pot foarte bine să dea o comedie şi un succes.

Pe cînd eram mai tînăr, preferam *directa* subt bărbie şi nu mă sfiam să umplu de crampe superbia cîte unui dramaturg în versuri şi proză. După ce am trăit drame istorice în turtă dulce, siropuri, limonăzi, fisticuri, primite cu ovaţii, sînt mai discret cu sensibilităţile de fudulie ale autorilor, facilitîndu-i fiecăruia opinia că e vorba de altul.

Nu e, negreşit, o exigenţă neapărată să fii nou şi neatîrnat în literatură, mai ales cînd o critică amabilă şi mult ştiinţifică a stabilit că orice poet se naşte dintr-altul, de vreme ce natura face fiinţe cu mamă, cu tată, cu bunici, unchi şi mătuşi. Totuşi, monotonia întreruptă dă nivelului putinţa să se ridice, alte orientări şi alte spaţii.

Despre public, nici o grijă. Lui nu-i displace. La restaurant, dă îndărăt o tocană cu gîndaci în sos, dar la teatru n-are ce face: a plătit înainte. Şi ca să fie în ton, bate din palme. Se distrează...

PAUL ALEX. GEORGESCU

Teatrul lui Cervantes

Au trecut peste trei veacuri de cînd Miguel de Cervantes a destăinuit Spaniei și lumii întregi aventurile de necrezut ale lui Don Quijote. În tot acest timp, figura cavalerului rătăcitor prin La Mancha nu a făcut decît să crească în adîncime și complexitate, dobîndind înțelesuri noi, prețuire sporită. Cu vremea, isprăvile lui — caraghioase, desigur, dar izvorite din atita naivitate și bunăvoință — apăreau într-o lumină de simpatie și chiar de ușoară înduioșare; nebunia lui, proiectată pe un fond sufletesc nobil și entuziast, lăsa să străbată, neîntinată, o iubire aprinsă pentru tot ce este frumos, curat și drept; în sfîrșit, cauza cavalerismului medieval, imposibilă ca orice încercare de a învia trecutul mort, era servită cu atita curaj, dezinteres și dăruire de sine, încît Don Quijote evolua firesc de la ridicol la eroic. La rîndul ei, opera și-a vădit succesiv neîntrecutele-i calități: întii, s-a văzut pictura viguros realistă și larg cuprinzătoare a Spaniei și a secolului, apoi s-a admirat puterea de a plăsmui personaje vii, semnificative pînă la simbol; în sfîrșit, s-a simțit suflul de umanitate care învăluie oamenii și întîmplările din carte. Umanitate proprie lui Cervantes: caldă, zîmbitoare, înțeleaptă. Toate acestea fac ca astăzi, la 340 de ani de la moartea scriitorului, să recunoaștem fără șovăire în *Don Quijote* una din cărțile mari ale lumii și să o așezăm, ca faimă și rang universal, alături de *Divina Comedie*, de *Hamlet* sau de *Faust*.

Trebuie însă remarcat că elementele acestei capodopere se regăsesc și în celelalte scrieri ale lui Cervantes: în nuvele, în poezii, în piese de teatru. Drumurile care duc spre marea izbîndă pornesc din aceste opere mai puțin cunoscute, dar vrednice de luat în seamă, deoarece ele ne oferă, sub o formă mai simplă, mai ușor de urmărit, componentele lumii lui Cervantes, trăsăturile spiritului său, sensul mesajului său uman. Merită dar, aceste scrieri, cu prisosință atenția noastră: ele sînt înălțimile care pregătesc și explică culmea cea înaltă, dar nu solitară, a capodoperei.

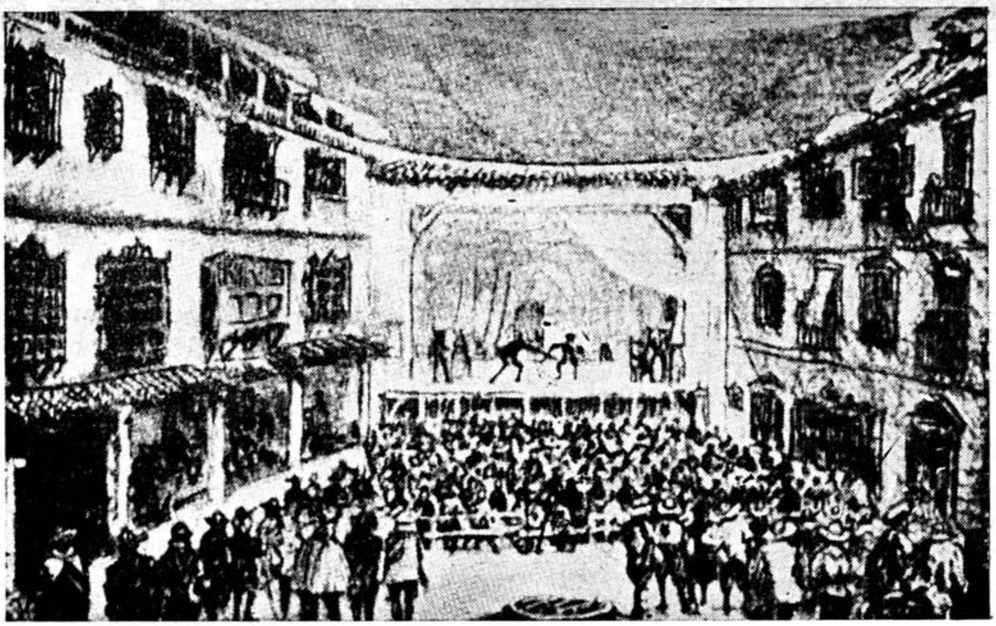
Astfel, trăsăturile fundamentale ale unor nuvele, pastoral-idilice unele și picaresc-satirice altele, reliefează contrastul fundamental dintre ficțiune și realitate, care, în *Don Quijote,* va permite jocul subtil de contrapunct, acordurile în care se vor opune și întregi iluzia și dezamăgirea, visul și tristețea, rîsul și duioșia. Modalitățile și nuanțele acestora le găsim și în poeziile lui Cervantes, după înlăturarea crustei convenționale. Acolo, tristețea se anunță calmă și demnă; dezamăgirea, nobilă și bărbătește purtată. Seria analogiilor poate continua: tema nebuniei este tratată în *El Licenciado Vidriera;* satira stărilor sociale ocupă primul loc în *El Coloquio de los perros.*

Imaginea lui Cervantes nu ar fi însă completă și creația lui nu ar fi pe deplin înțeleasă, dacă nu am da atenția cuvenită operelor lui dramatice. Mai mult decît oricare alte scrieri, piesele lui de teatru ne arată legătura scriitorului cu epoca, îl situează și îl definesc în raport cu împrejurările sociale și istorice. Într-adevăr, Cervantes trăiește un moment de cumpănă din istoria Spaniei: tranziția de la grandoare la declin. El cunoaște ambele versante ale gloriei. În tinerețe, vede apogeul puterii spaniole, cu încordarea, cu luptele și cu ambiția de hegemonie universală a lui Carol Quintul; la bătrînețe, ajunge să vadă decadența, cu oboseala, cu înfrîngerile și cu dezamăgirea din timpul lui Filip al II-lea. Participă la Lepanto, ultima victorie, și privește pierderea Invincibilei Armade, prima înfrîngere... Scriitorul însuși este la început un soldat viteaz, un luptător, pentru ca la sfîrșit să fie un postulant nenorocos, găzduit temporar în închisorile din Andalucia și Castilla. Nici o mirare deci că și teatrul lui Cervantes are două faze. În prima, scriitorul încearcă genul serios, eroic; în a doua, izbutește în genul comic, satiric. Cervantes începe prin a scrie o tragedie pe temă antică, numită *Asediul Numanției,* și drame din viața creștinilor captivi la mauri.

În această epocă, el profesează o teorie dramatică plină de demnitate, pătrunsă de respectul regulilor antice, dar realistă în principiul ei fundamental. Comedia, ni se spune în *Don Quijote,* trebuie să fie „oglinda vieții omenești, exemplul moravurilor și imaginea adevărului". Piesele trebuie să observe „preceptele artei", fără salturi în timp și spațiu. De asemenea, Cervantes se preocupă de efectul social al artei dramatice. De la comediile bune, explică el, spectatorul va pleca „înveselit de glume, instruit de lucrurile adevărate, captivat de întîmplare, învățat de rațiune, înștiințat de înșelăciuni, ager prin exemple, învrăjbit cu viciul și îndrăgostit de virtute". *(Don Quijote,* I.) În privința practicii dramatice, formula teatrală a lui Cervantes este cea tradițională: fapte memorabile, sentimente înalte și înflăcărate, expunere grandilocventă, figuri alegorice, acțiune lîncezîndă, grija de unitățile clasice. Spectatorii sau mai degrabă cititorii moderni ai acestor piese nu pot ocoli o impresie de rigiditate și de neîndemînare tehnică, în meșteșugul scenei. Cît despre spectatorii vremii, ei le-au acordat un succes de stimă. După aceasta, Cervantes părăsește teatrul pentru o bună bucată de vreme. Cînd încearcă să scrie din nou pentru scenă, observă că timpurile s-au schimbat și că, pe deasupra, apăruse și Lope de Vega. Piesele acestuia ofereau mișcare, interesau prin intrigă, surprindeau prin efecte, vorbeau publicului de lucruri mai puțin eroice, dar infinit mai plăcute ca, de pildă, amorul. Erau noi, distractive, „moderne" și aveau mult succes. Într-un prim moment, bunul simț și moderația lui Cervantes resping ironic „teribilismul" unor piese în care „eroina naște în primul act, în al doilea act copilului îi crește barba și, feroce, masacrează, taie în bucăți pe cei care i-au insultat cîndva părinții, pentru ca în actul ultim să ajungă rege într-un regat misterios pe care nici o cosmografie nu-l menționează" *(Pedro de Urdemalas,* final). Apoi, probabil sub dubla presiune a publicului și a cerințelor scenei, Cervantes recunoaște că teatrul modern a părăsit modelul antic. La începutul actului al II-lea din *El rufián dichoso,* apar „două figuri de nimfe, ciudat îmbrăcate, fiecare cu o tăbliță pe brațe; pe una e scris Curiozitatea, pe alta Comedia. La întrebarea Curiozității, Comedia răspunde: „Eu reprezint o mie de lucruri, și nu în povestire, ca altădată, ci în fapt, în acțiune, așa încît neapărat trebuie să schimbăm locul. Imaginația — continuă Comedia — permite și justifică schimbarea. Gîndirea are aripi, spectatorii pot să mă întovărășească acolo unde vreau să-i conduc, fără să-mi piardă urma și fără să obosească". Răspunsul Curiozității este caracteristic pentru starea de spirit a lui Cervantes: „Deşi nu în totul, rămîn satisfăcută în parte". Cervantes se vede silit să recunoască, dacă nu superioritatea, cel puţin eficienţa formulei dramatice a lui Lope şi să o adopte. Este faza a doua a teatrului său, faza comică, în cursul căreia scrie opt comedii de genul la modă „mantie şi spadă", cu aventuri cavalereşti „à la Lope". Dintre ele merită să ne reţină atenţia comedia picarescă *Pedro de Urdemalas*. Genul numit „picaresc" este destul de greu de definit. Sînt socotite „picareşti" piesele sau romanele care descriu viaţa elementelor celor mai de jos ale societăţii spaniole de atunci, produsul tulbure al sărăciei şi aventurii: valeţi, cerşetori, soldaţi, mijlocitoare, birtaşi, actori ambulanţi, dansatoare, gitane. În mijlocul lor, stă personajul principal, „el pícaro", dacă vreţi, pungaşul. Ingenios şi neruşinat, şiret şi batjocoritor, interesat şi lipsit de scrupule, vesel şi nepăsător, „el pícaro" reprezintă reducerea la ridicol a modului de viaţă aristocratic şi a valorilor medievale. Este exponentul sui-generis al descompunerii feudalismului. Să fim însă atenţi: „el pícaro" este antierou, dar nu caricatură. Lui Pedro de Urdemalas îndeosebi, Cervantes îi arată înţelegere şi simpatie, iar prietenilor lui, gitanilor lui Maldonado, le acordă demnitatea, mîndria şi farmecul fiinţelor libere. Peste viaţa lor, rătăcitoare, nesigură, dispreţuită, Cervantes aşterne o horbotă fină de poezie. Piesa nu are acţiune propriu-zisă, ci numai situaţii succesive, urmînd mersul capricios dar plăcut al fanteziei: o tînără dansatoare gitană e recunoscută ca nepoata reginei; un pícaro, Pedro, căruia i se prezisese că „va fi rege, papă şi toţi îl vor asculta" se întovărăşeşte cu gitanii, apoi se face actor şi prezicerea se îndeplineşte... pe scenă; între timp, vedem o fată chemîndu-şi mirele în strofe de rară frumuseţe folclorică şi o văduvă zgîrcită încredinţînd lui Pedro pungile cu bani menite să-i scoată rudele din purgatoriu. Mai facem cunoştinţa unui primar care greşeşte cuvintele grele din latineşte, a unui rege care nu izbuteşte să-şi înşele regina, şi asistăm la un proces soluţionat ingenios, desigur, tot de Pedro. Piesa pare confecţionată din tul şi paiete: uşoară, graţioasă, strălucitoare. Interesantă apoi ideea lui Cervantes de a aduce pe scenă o trupă de actori care încep să repete *altă* piesă, piesa *lor* — căci formula „teatru în teatru" a mai fost încercată, iar Pirandello nu e chiar atît de original. În sfîrşit, aflăm în *Pedro de Urdemalas* multe sfaturi realiste privitoare la arta actorului. Acesta, recomandă Cervantes, „să nu exagereze gesturile, să nu recite cu ton cîntat, să studieze fără a lăsa să se vadă studiul, să fie grav cînd reprezintă un bătrîn, vioi dacă e vorba de un tînăr, curtenitor cînd joacă pe un îndrăgostit, sau mînios cînd face pe gelosul. Trebuie să recite cu atîta rîvnă şi pricepere încît să se transpună cu totul în personajul ce interpretează. Cu vorbirea lui meşteşugită, trebuie să dea versurilor culoare şi să învie acţiunea care trage să moară. Trebuie să ştie să smulgă lacrimile, pe care apoi rîsul să le şteargă, trebuie să facă pe spectator să simtă tot ceea ce înfăţişează el pe scenă..."

Cu excepţia lui *Pedro de Urdemalas*, restul comediilor sînt catastrofice şi excesive, în genul începuturilor lui Lope. Scriin-

www.cir



O sală de teatru pe vremea lui Cervantes, după o gravură de epocă

du-le, Cervantes trebuie să fi simțit nemulțumirea celui care a împrumutat, a celui care s-a supus, dar nu a renunțat să-și caute drumul propriu. Așa se face că, în cele din urmă, el părăsește „mantia și spada" lui Lope, așa cum părăsise toga lui Tuliu, și eliberat atît de vechiul cît și de noul convenționalism, se regăsește pe el însuși și scrie comediile scurte, într-un singur act, denumite „entremeses", care formează partea cea mai personală, cea mai reușită și cea mai viabilă a teatrului său. Se numesc „entremeses" — în traducere liberă „gustări", „aperitive" — pentru că se jucau între actele piesei principale, „deschizînd pofta" pentru spectacol. Vii, pitorești, îndrăznețe, comediile lui Cervantes sînt considerate, pe drept cuvînt, ca modele neîntrecute ale acestui gen popular și realist, specific spaniol. Criticii contemporani nu-și precupețesc elogiile, dar ca din întîmplare, elogiile lor rămîn delicat la suprafață: „tablouri scînteietoare de veselie și voluptate... dialog savuros... nuanțe psihologice... critică fină" (Valbuena : *Historia de la literatura espanola,* I, p. 838—842). În realitate, Cervantes este ceva mai mult decît un simplu glumeț, iar comediile lui scurte sînt mai mult decît simple „pasatiempos", mijloace de a petrece timpul în mod plăcut. Ele sînt adevărate dar și pătrunzătoare, vesele dar și necruțătoare, pitorești ca limbaj, în formă, dar și răsturnătoare ca înțeles, în fond. Pe teme diferite, fiecare din cele opt „entremeses" dovedește acest lucru. Astfel, în *Judecătoria divorțurilor,* Cervantes prinde pe viu o serie de conflicte conjugale, datorate diferenței de vîrstă, sărăciei sau nepotrivirii de caracter. Violente și ireductibile, sub aerul de glumă, conflictele arată cu cîtă putere era izbită și străpunsă pretenția subțire a legii și a dogmei religioase de a nu fi desfăcută niciodată căsătoria. Finalul comediei, refrenul „e mai bună cea mai rea împăcare decît cel mai bun divorț", este — așa cum s-a remarcat de mai multe ori — o camuflare de circumstanță. El nu poate ascunde adevărata concluzie, care este îndemnul de a scoate viața de sub autoritatea unor dogme oarbe și înguste și de a o așeza pe baze libere, raționale, omenești. În *Tabloul minunilor,* doi șarlatani anunță oficialităților dintr-un sat că pot face să apară pe o pînză „fermecată" tot felul de imagini, pe care însă nu le pot vedea bastarzii, creștinii necredincioși sau cei cu sînge maur (considerat impur). Desigur, toți se grăbesc să vadă, cu entuziasm și cu amănunte, născocirile celor doi „picaros". Un soldat, venit dinafară, le spune, cu sinceritatea omului neorbit, că pînza e albă... Sub desenul caricatural al „demnitarilor" rurali, se profilează cutezătoare, gravă, critica ideilor reacționare, care stăteau la baza ierarhiei sociale a vremii : puritatea rasei, noblețea nașterii, zelul religios. *Pivnița din Salamanca* este cea mai amuzantă din aceste comedii scurte. Tema poate fi urmărită pînă la Boccacio : soțul care se întoarce acasă pe neașteptate, doi curtezani ascunși de soție și de confidentă, studentul — alt picaro — care salvează dacă nu onoarea, cel puțin situația, pretinzîndu-se vrăjitor și chemînd din iad doi draci — respectivii curtezani — pentru a-i prezenta soțului. Totul se termină cu o masă strașnică, la care și dracii, prin excepție, mănîncă. Dincolo de hazul întîmplării, este evidentă ridiculizarea superstițiilor, a credinței în vrăji, în diavoli. Mai mult : dacă ne gîndim mai bine, în *Pivnița din Salamanca* se risipesc în rîs zona supranaturalului și ideea de miracol. În măsură mai redusă, toate celelalte „entremeses" au această a doua intenție : critica socială.

Privite sub raportul inspirației, comediile scurte apar de asemenea deosebit de instructive. Ele sînt adevărate fragmente de viață desprinse nemijlocit din realitate. Spania populară de la sfîrșitul secolului al XVI-lea se simte *fizic* în aceste piese, care adună moravurile, ideile, tipurile, gesturile și expresiile vremii. În *Entremeses*, Cervantes a deschis larg porțile vieții și gestul lui ar trebui ținut minte de oamenii de teatru din toate timpurile, supuși poate mai mult decît alții ispitei artificialului... De asemenea, trebuie să arătăm că scriitorul acesta universal a trăit intens actualitatea. A mers la temele importante, chiar dacă ele erau „delicate", și a luat atitudine, a combătut eroarea, prejudecata sau nedreptatea, chiar dacă acestea aveau de partea lor puterea.

Sub raportul realizării artistice, comediile scurte sînt o adevărată lecție de forță caracterizatoare, de viziune în concret a personajelor. Acestea își *impun* chipul, felul de a fi, vorbirea, cu puterea de neînfrînt a ființelor reale. Lectura pieselor este din acest punct de vedere absolut edificatoare. Cititorul care de obicei înțelege personajele, de data aceasta, odată cu înțelegerea, le *vede* aievea, le *simte*. Desigur, față de fresca și portretele eroilor din *Don Quijote*, figurile din *Entremeses* sînt simple schițe în creion — și unele și altele însă arată mîna de maestru și au puterea de a se întipări în imaginație adînc și definitiv.

*

În teatrul lui Cervantes — ne putem da seama acum — se regăsesc pașii aceluiași geniu în căutare de sine, de viață, de adevăr omenesc și se lămuresc etapele aceluiași efort spre sinceritate și desăvîrșire, pe care îl cinstește astăzi întreaga omenire. Cinstire dreaptă și pilduitoare, pentru că, împreună cu celelalte scrieri ale nemuritorului scriitor spaniol, piesele de teatru au servit, prin rîs și ironie, o mare cauză umană, cauza Renașterii și a umanismului.

ION D. SÎRBU

Grandoarea şi servituţile debutului

Răspunzind unei anchete intreprinse de „Figaro" în legătură cu creaţiile dramatice ale generaţiei tinere (asta s-a intîmplat prin 1903), doctul şi severul critic teatral al acelor vremuri, Faguet, a declarat următoarele: „În mişcarea noastră teatrală, tinerii sint aidoma drojdiei care fermentează pîinea cea bună: nu au rutină, subtilitate, pondere compoziţională; în schimb au instinct, sinceritate şi patos; le lipsesc fineţea ideii, sobrietatea calmă şi măsurată a dialogului, precizia cuceritoare a portretelor; posedă însă — şi acesta e un fapt ce nu se poate tăgădui — darul de a pune degetul pe rană, un fel copilăresc de a smulge măştile şi de a striga în gura mare, şi — mai ales — o delicioasă stîngăcie de a îmbrăca hainele înaintaşilor în aşa fel incit oricărui spectator atent i se revelează dintr-o dată intreg ridicolul formelor depăşite..."

Că Al. Mirodan este un tînăr entuziast o dovedeşte chiar titlul pe care l-a ales pentru piesa lui — *Ziariştii.* Sub generozitatea categorică a acestui plural se ascunde, alături de o bărbătească pretenţie profesională, şi o anume ingenuitate, care ne face să medităm asupra vîrstei dramatice a autorului. Un „bătrîn" (în accepţia pe care Faguet o dă acestui termen) ar fi evitat, din prudenţă, articolul hotărît: ar fi spus „Ziarişti", sau ar fi găsit unul din acele titluri (pentru că, incontestabil, există atit o artă, cit şi o meserie a titlului) în care un subtil adjectiv, aliniat lingă un şi mai subtil substantiv, alcătuiesc un duo dramatic menit să excite curiozitatea publicului, să surprindă şi să seducă inteligenţa criticilor, pentru a rămîne apoi frumos aranjat în rafturile istoriei literare (*Mielul-turbat, Iarbă-rea, Cetatea-de-foc, Citadela-sfărîmată* etc.).

Dar nu titlul şi nici intenţia programatică a autorului interesează aici. Ne interesează realizarea artistică şi, în această privinţă, piesa lui Al. Mirodan este extrem de simptomatică şi de fertilă în probleme. Ea sintetizează, într-un mod sugestiv, multe din calităţile şi defectele de care vorbeşte Faguet; conţine, ca realizare, întreaga grandoare şi toate servituţile unui debut.

Autorul *Ziariştilor* s-a văzut în dificila poziţie de a trebui să combată anume defecte contemporane, folosind o formulă dramatică ce nu e decit corolarul artistic al acestor defecte. El se ridică, în mod curajos, împotriva lichelismului abject al unui „tip tare" ca Pamfil, împotriva laşităţii meschine a unui Tomovici, împotriva prostiei prudente şi formaliste a şefului de cadre care nu vede omul din cauza dosarului. În felul în care demască deficienţele acestor negativi, Mirodan dovedeşte curaj, pătrundere psihologică, onestitate socială — calităţi care constituie, incontestabil, o prețioasă diferență specifică în raport cu unii înaintași. Idilismul schematic, monotona defilare a unor eroi „sau prea-prea sau foarte-foarte", ambalarea grijulie a realității în staniolul roz al unui pseudooptimism de comandă par a fi formule în curs de ofilire, chiar dacă rădăcinile lor continuă încă să sugă prețiosul suc al solului nostru literar. Există o demascare justă în *Ziariștii*, o demascare a venalității apărate de forță (Pamfil), a lașității și cinismului, camuflate sub inerția meritelor din trecut (Tomovici), a birocratismului de cadre, înfofolit în relativitatea antecedo-colaterală a referințelor (Gurău) Acest fapt constituie elementul pozitiv al realizării lui Mirodan, acel element care — în pofida unor stafii, încă prezente, ale schematismului — dovedește că teatrul nostru e pe cale să scuture lanțurile unui formalism steril. Dacă la acest lăudabil curaj al autorului adăugăm o anume prospețime și un incontestabil ritm — prezent atît în viziunea de ansamblu cît și în claviatura dialogului —, o oarecare ingeniozitate de reporter în redarea culorii locale a caracterelor (Gurău, Romeo, Leu) și a atmosferei specifice (actul III), obținem un certificat literar încurajator pentru perseverența și talentul lui Al. Mirodan.

Din păcate, alături de aceste promițătoare calități ale piesei, persistă și unele deficiențe de structură, de compoziție, de ton. Există însă o mare diferență — o subliniază tot Faguet — între felul în care greșesc tinerii și felul în care greșesc cei bătrîni. Greșelile tinerilor își au, de cele mai multe ori, rădăcinile în autoritatea sacrosanctă a corifeilor, în înghețata lor pretenție de a servi de model și de a da tonul. De aceea, erorile tinereții nu sînt de condamnat, așa cum nu poți condamna pe un tînăr pentru că i se schimbă vocea, pentru că are coșuri sau pentru că își maimuțărește maestrul. Există o vîrstă a artei, o evoluție pe foarte severe etape, de care nu e scutit nimeni. Chiar atunci cînd știe perfect ce trebuie să facă, chiar atunci cînd stăpînește la maximum teoria artei scenice, dramaturgul este totuși nevoit să încerce mizeria copilăriei, inegalitățile adolescenței și brutalitatea maturității. Arta — chiar dacă, în aparență, progresează prin surprize — are la baza sa o lege a creșterii, a dezvoltării tăcute și discrete, pe care publicul poate o ignorează, dar de care adevărații creatori de artă sînt foarte conștienți.

Marcel Anghelescu (Romeo Ionescu), Radu Beligan (Cerchez)

În redarea tipicului, sinteza creatoare a autorului trebuie să stabilească un echilibru între diversitatea faptelor din care e constituită viața de toate zilele și punctul de vedere din care acesta selecționează ceea ce consideră a fi caracteristic. Dacă se merge prea mult pe linia „interpretării" realității, se naște riscul înlocuirii acesteia cu o ficțiune, cu o pararealitate, care — chiar convenind entuziasmului politic al autorului — frustează, totuși, bunul simț al celor care știu și cunosc adevărata stare de lucruri. Mirodan s-a găsit el însuși la această răspîntie artistică :

pe de o parte, tematica însăşi a piesei (ziariştii) pretinde o analiză justă şi severă a realităţii ; pe de alta, artificiile compoziţionale il obligau la o serie de concesii pe linia ficţiunii, a abstractizării şi exagerării. Se pare că, pînă la urmă, dozajul a fost totuşi nimerit, chiar dacă uneori, pe parcurs, apar cîteva suspensii sau artificii ce denotă încă lipsa de experienţă a debutantului.

Nucleul dramatic şi, în acelaşi timp, animatorul moral al piesei este redactorul-şef al ziarului, Cerchez. La prima lectură, acest personaj ni s-a părut prea perfect, prea şlefuit, prea construit numai din aforisme ; o cercetare mai amănunţită — şi, desigur, interpretarea magistrală a lui Beligan — ne-a relevat însă o personalitate complexă, plină de nuanţe, un Cerchez în care preţiozitatea sentenţioasă a gîndirii se dizolvă armonios într-o anume organicitate caldă şi umană. Autorul — ca şi colectivul ce-l serveşte în piesă pe acest cinstit şi, am putea spune, ideal şef de redacţie — pare îndrăgostit de el ; reuşeşte să-l facă simpatic, comunicativ (atenuînd într-o oarecare măsură cerebralitatea sa uşor apodictică) prin mici ticuri de limbaj, care-l leagă de viaţa de toate zilele, de oamenii de rînd („ascultă-mă pe mine că sînt om bătrîn“ sau „mai ia şi tu o sticlă de parfum“). O singură greşeală de corolar a intervenit totuşi în dozajul psihologic : calităţile, energia, inteligenţa şefului turtesc profilul psihologic al celor din jurul lui, reducîndu-i încet-încet la rolul de admiratori sau de executori ai ordinelor lui (Brînduş, Tóth, Marcela, Dorina etc.).

Oarecare stîngăcii pe linia alunecării din real în fictiv s-au strecurat şi în unitatea eroului Ion Gheorghe. Acesta, deşi nu apare pe scenă, constituie totuşi nucleul conflictual, în jurul căruia gravitează întreaga intrigă. Ion Gheorghe e un simbol : un frumos simbol al acelei mase pe care trebuie s-o servească presa noastră de astăzi. Din păcate, el rămîne numai un pretext dramatic, o ficţiune de culise. Există, undeva într-o fabrică, un muncitor cinstit care cade victima unor murdare lucrături. Iată tot ceea ce aflăm, în actul I, despre Ion Gheorghe — şi găsim

Alfred Demetriu (Tomovici) şi Radu Beligan (Cerchez) într-o scenă din actul II

Alfred Demetriu (Tomovici) şi Niki Atanasiu (Pamfil) într-o scenă din actul II

foarte justificată hotărîrea lui Cerchez de a întreprinde o anchetă în această direcţie. (De ce trebuie însă ca acest *muncitor* să fi fost neapărat un erou, neapărat o bună cunoştinţă a directorului, cînd — indiscutabil — avea dreptul să fie ajutat de ziar, chiar fiind numai un muncitor oarecare, de undeva, de oriunde, absolut necunoscut în redacţia „Vieţii tineretului" ?) Pe măsură ce autorul se încălzeşte în desfăşurarea acţiunii, uită încet-încet identitatea reală a lui Ion Gheorghe. În actul II, spre surprinderea noastră, aflăm că Ion Gheorghe a publicat în ziar o corespondenţă critică la adresa stărilor de lucruri din fabrică. Cum ? Cînd a putut să publice această corespondenţă ? Cu cîteva zile înainte, era un anonim adresant al unei scrisori, şi iată-l, dintr-o dată, ajuns un binecunoscut corespondent al ziarului. Mai tîrziu, Tóth, unul din conducătorii anchetei, declară că acelaşi Ion Gheorghe este şi autorul unor... schiţe literare care n-au fost pe placul direcţiunii. Prin aceste adăugiri, autorul transcede semnificaţia tipică a muncitorului Ion Gheorghe, îl scoate din masa largă a celor de o seamă cu el, îl mută din fabrică în literatură. Autorul se fereşte să ne spună ce s-a întîmplat, de fapt, la Bacău ; ştim că a avut loc o mişelie, că bietul Ion Gheorghe suferă fiindcă a demascat nişte escroci, dar ce anume a demascat şi despre ce escrocherie e vorba, nu ştim. O întreagă echipă de gazetari pleacă, apoi, pe teren, se face o anchetă, culegîndu-se zeci de declaraţii, de copii după dosarul de cadre al tînărului năpăstuit. Nu era oare, ne întrebăm, mai firesc să aflăm, pur şi simplu, ce s-a întîmplat la fabrică ; nu era mai firesc ca ancheta să fi ajuns la o concluzie clară asupra vinovăţiei sau nevinovăţiei lui Ion Gheorghe ? Aşa cum e concepută, piesa ne oferă o furtună abstractă, care zguduie un om ca Pamfil, un şef ca Tomovici, fără să cunoaştem însă cauzele ei reale. Este oare atît de grea lupta, pentru a dovedi că are dreptate, a unui munctior cinstit, a unui corespondent al „ Vieţii tineretului", a unui autor, în timpul liber, de schiţe literare, probabil satirice ? Să fie oare necesară o încleştare pe viaţă şi pe moarte a unei întregi redacții, pentru a salva din ghiarele unor puternici pîinea și securitatea morală a unui om cinstit ?

Aceste marginale întrebări nu au intenția de a răstălmăci construcția dramatică a *Ziariștilor*. Ele vor doar să ilustreze cîteva din acele nedumeriri ce se nasc analizînd anatomia unei drame în care există, fără îndoială, mai multă intenție morală decît fior emotiv. În spectacol, aceste nedumeriri se estompează, alunecă printre replici, dispar aproape în deznodămînt. Dar în osatura ideologică a piesei, ele contează — și contează tocmai pentru că reprezintă fundalul realist al operei. Echilibrarea pozitivului cu negativul nu se face fără oarecare riscuri artistice. Negativul e adesea mai teatral, mai uman poate, în orice caz mai convingător pe scenă. Personajele negative ale pieselor de azi nu mai pot fi justificate exclusiv prin legăturile lor cu dușmanul de clasă. Cînd această legătură nu e posibilă, e nevoie de o adîncire psihologică a caracterelor, de o aparatură dramatică mai complicată. De multe ori, binele e sacrificat numai și numai pentru că devine un fel de fundal, o simplă negație a răului. Nu e oare Ion Gheorghe o victimă a lui Pamfil ? Nu se pune în mișcare o întreagă redacție pentru a-l salva ? Dacă autorul ar fi mers pe linia justificării psihologice a acestor doi eroi, s-ar fi putut evita echivocul născut din disproporția între venalitatea lor și poziția socială pe care o ocupă. În Tomovici, autorul a urmărit pînă la un anumit punct tocmai această linie. Personajul debutează prin a fi un ratat placid și comod. Dezvoltate psihologic, *frica* și lașitatea sa ulterioară ar fi fost întru totul justificate. Dar Tomovici este un escroc terorizat de cinicul Pamfil. Aici intervine, pare-ni-se, o notă contradictorie : la sfîrșitul actului II, fricosul Tomovici se prăbușește, demascat de clarviziunea și voința lui Cerchez, căzînd definitiv ca om, ca personaj, ca forță morală ; cu toate acestea, el rămîne în intrigă, continuînd „să lucreze“ într-un mod foarte ciudat, deși faptele sale de acum contrazic total scena în care s-a demascat definitiv, atît în fața lui Cerchez, cît și în fața publicului...

Aceste scăpări compoziționale sînt, credem, efectul unei prea intense concentrări și preferințe acordate de autor temei sale profesionale. În această direcție, nu i se pot aduce decît laude. Din desfășurarea acțiunii, transpare un sincer și curat avînt gazetăresc ; o nouă morală a presei își face loc, și — pentru cei care au fost obișnuiți cu ziariștii lui Caragiale, cu cei ai lui Mihail Sebastian și, mai nou, cu escrocii pe care-i încreionează Sartre în interesantul său *Nekrasov* — se conturează prin *Ziariștii* profilul unei generații atașate de om, de adevăr și de idealul social. Chiar dacă uneori argumentația autorului e ușor didactică (vezi scena în care Cerchez moralizează pe Tomovici), chiar dacă personalul redacțional freamătă într-un ritm mult prea trepidant pentru a fi considerat ca permanent, întreagă această mișcare nu alterează sensul ideologic al profesiunii de ziarist. Figura deosebit de simpatică a unui Romeo, lamentația grotescă a lui Mișu Rosenblum, stupiditatea birocratică a administratorului, aduc, în lupta severă a principiilor, o notă de autenticitate, de umor, care ajută mult piesei, contribuind considerabil la teatralitatea ei.

*

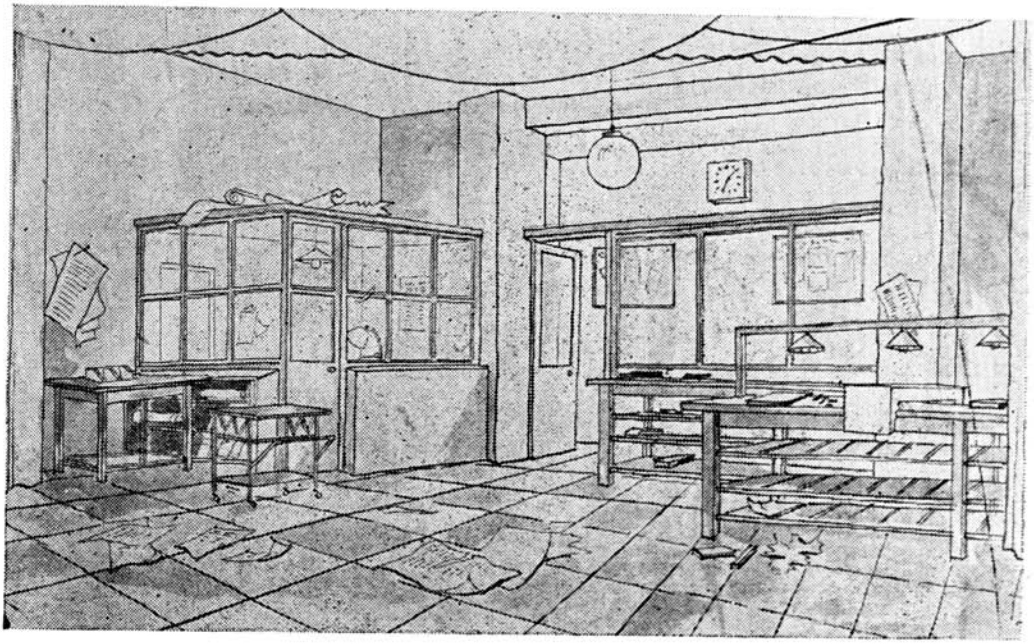
Observațiile de mai sus se referă la textul literar al piesei *Ziariștii*. Am urmărit cu atenție în timpul lecturii ritmul verbului dramatic, tectonica scenelor, logica intrigii și a personajelor. Dar abia după ce am asistat la spectacolul pe care ni l-a oferit Teatrul Național „I. L. Caragiale“, ne-am dat seama că între lectura literară și cea dramatică este o mare deosebire. Există o funcție literară și o funcție scenică deosebită, în fiecare dialog. Aceste două valori, ambele artistice, angajează pe căi diferite sensibilitatea contemplatorilor. Replici sau scene care ne-au cucerit în timpul lecturii s-au dovedit a fi șterse și fără rezonanță în spectacol ; în același timp, o serie de momente dificile, de suspensii sau prețiozități ale textului s-au dizolvat, în mod fericit, în jocul subtil al interpreților. Credem că acest lucru a fost evident și pentru autor și nu ne îndoim că lecția oferită de premiera propriei sale piese va fi foarte rodnică pentru el. Nu întîmplător, Shaw, glumind, spunea că între o piesă citită și una jucată e aceeași deosebire ca între logodnă și căsătorie: ceea ce ți s-a părut delicios în timpul logodnei, poate să ajungă plictisitor în căsnicie. Și viceversa...

Considerăm ca un merit deosebit al lui Radu Beligan faptul că cele cîteva artificii și stîngăcii ce s-au strecurat în textul autorului (retorisme, suspensii, inadvertențe psihologice) au dispărut sau au fost atenuate în spectacol.

Mărturisim că ne-am temut ca nu cumva Beligan să meargă pe linia unei caricaturi oarecare, a unei prețiozități statuare, mai ales că eram obișnuiți să știm prezentă în paleta sa actoricească o anume preferință pentru grotesc, pentru gravitatea comică, pentru dicțiunea intenționată. Din fericire însă, Cerchez, în interpretarea lui Beligan, a depășit toate așteptările. Cu un ton simplu, extrem de firesc, prin mișcări obișnuite, prin eliminarea oricărei majuscule psihologice, a oricărei efuziuni, Beligan a retezat prețiozitatea cerchezismelor, a încălzit replica, a umplut suspensiile și, cu discreție, a dirijat în mod continuu întreaga mișcare scenică pe un făgaș care s-a dovedit salutar pentru debutul lui Al. Mirodan. Ajutată substanțial de un decor sugestiv (St. Norris), regia (Moni Ghelerter) a știut să dirijeze inteligent ritmul dramatic, subliniind cu finețe acele scene care duc înainte acțiunea.

Alfred Demetriu a descurcat inteligent acel paradox psihologic și moral pe care l-am semnalat în profilul — vai !, mult prea negativ — al redactorului-șef adjunct Tomovici. Deși ni s-a părut că joacă două roluri deosebite — pe de o parte rolul cinic al escrocului lipsit de scrupule, pe de alta, pe cel al timoratului turtit de forțele antagoniste între care s-a aventurat —, Demetriu a nimerit totuși acea gamă de calm și sobrietate, necesară rezolvării, pînă la un anumit punct, a sinuozităților inegale conținute în rolul său.

Schiță de decor de Șt. Norris pentru „Ziariștii"



Regretăm că nu putem spune același lucru despre interpretarea lui Niki Atanasiu (Pamfil). Lăsîndu-se tîrît de o anume vulgaritate ce transpare din textul escrocului Pamfil („un tip tare"), N. Atanasiu, cu verva și energia pe care i le-am apreciat totdeauna în comedii, a împins interpretarea sa mult prea departe pe linia bandiţească a brutalității și a cinismului, realizînd un director general din minister care pare mai degrabă o scursoare huliganică a maidanului decît un parvenit venal al birocratismului. Publicul a fost vexat văzînd scena din baie, deoarece nu-și putea explica nicidecum care sînt totuși calitățile datorită cărora acest gangster e în stare să obțină un bilet oficial de călătorie la Paris.

În interpretarea spre care a fost dirijat Victor Moldovan (în rolul panicardului secretar de redacție Mișu Rosenblum) a intervenit o anume disproporție. În timp ce întregul colectiv redacțional se agită, Mișu Rosenblum se lamentează. Diferența e gravă și contrastul se simte în public. Agitația ține de dinamica scenei, lamentația aparține în schimb dramei. Pe linia psihologică a personajului, replicile sale nu puteau fi redate nici în sfera grotescului comic și nici în cea a deformației profesionale. Era nevoie de un pic de dramă, de un pic de deznădejde pentru ca procesul sever al muncii să primească valabilitatea psihologică, pentru ca ritmul ușor mecanic al acțiunii să fie din cînd în cînd întrerupt de dureroasa crispare a deznădejdii (chiar dacă această deznădejde e ridicolă și ineficace). În această ordine de idei, „exagerarea" lui Victor Moldovan ni s-a părut binevenită, cu atît mai mult, cu cît dubleta amoroasă Brînduș-Marcela n-a reușit să introducă în actul III acea notă de sentimentalism pe care, probabil, a contat autorul. (În legătură cu acest act al III-lea, ne permitem încă o observație, în aceeași măsură referitoare la autor și la regizor. Pe alocuri, dramatismul necesar unui act ultim ni s-a părut a fi substituit prin dinamismul exterior al mișcării scenice. Acești doi factori, dramatismul și dinamismul, nu se confundă, și credem că ultimul trebuie să servească pe primul, fiindu-i, din punct de vedere artistic, subordonat. Or, în actul III, tensiunea dramatică creată s-a dizolvat în agitație, alergătură, țipete. Ce rost a avut turnanta, cu cele trei compartimente ale tipografiei, cînd cele cîteva replici cu Tomovici sau urmărirea mașinilor din curte ar fi putut fi soluționate chiar în cadrul decorului central ?)

În ceea ce privește ceilalți interpreți, părerea noastră este că se împart în trei categorii : *sugestivi* — și în această categorie intră savuroasa creație a lui Marcel Anghelescu, atît de reușită încît cineva din sală spunea că de fapt „Romeo este în rolul lui Marcel Anghelescu, și nu invers" ; Mircea Constantinescu (administratorul Leu) splendid, și Gr. Bălănescu (șeful de cadre Gurău) ; *de circumstanță* — și aici amintim de Matei Gheorghiu (Brînduș), emoționat, inegal, uneori ușor crispat, și pe Emil Liptac, mai calm, mai comunicativ, totuși neconvingător în rolul secretarului organizației de partid, Tóth ; și *insignifianți* — și aici sîntem siliți să ne referim la banalitatea stîngace cu care s-a achitat de rolul Marcelei, Valeria Gagialov. Despre ceilalți „mărunți" ai piesei, cu excepția lui I. Horațiu (în rolul nea Gogu), a lui Șerban Iamandi (Mitică) și Draga Mihail (Dorina) putem spune doar că n-au deranjat prin nimic evoluția spectacolului.

Privit în ansamblu, spectacolul *Ziariștii* depășește cu mult așteptările pe care ni le-a permis simpla lectură a piesei lui Al. Mirodan. Ne-a convins încă o dată că există, în creația regizorală și actoricească, potențe artistice uneori uimitoare, potențe care, chiar și atunci — și în cazul de față putem spune, mai ales atunci — cînd e vorba de opera unui debutant, reușesc să scoată în lumină acele frumoase valori ideologice și artistice care se ascund în inima tineretului nostru și care și-au găsit în spectacolul *Ziariștii* o atît de interesantă expresie scenică.

AL. POPOVICI

Intîlnire cu păpușile

De două și de trei ori mai multe personaje decit... interpreți. Acest lucru e posibil numai în teatrul de păpuși, unde fiecare actor minuiește de obicei mai mulți eroi.

Din Iași, Cluj, Sibiu, Brăila, Alba Iulia, s-au indreptat spre București artiștii păpușari, aducind cu ei zmei și feți-frumoși din basme, dar și chipuri de copii din indepărtatele colțuri ale Americii de Sud, ca și de pionieri.

Păpușile și decorurile lor mititele aveau să susțină o confruntare artistică dintre cele mai interesante și mai complexe, un examen de „maturitate" al păpușilor. Din 12 orașe, au fost alese colectivele fruntașe pentru a participa la „Săptămina teatrului de păpuși" din regiuni.

Înainte de bătaia primului gong, am închis o clipă ochii, pentru a măsura distanța uriașă care ne desparte de epoca vechilor și bătrînilor păpușari care străbăteau odinioară țara cu lădițele lor sărace în spate.

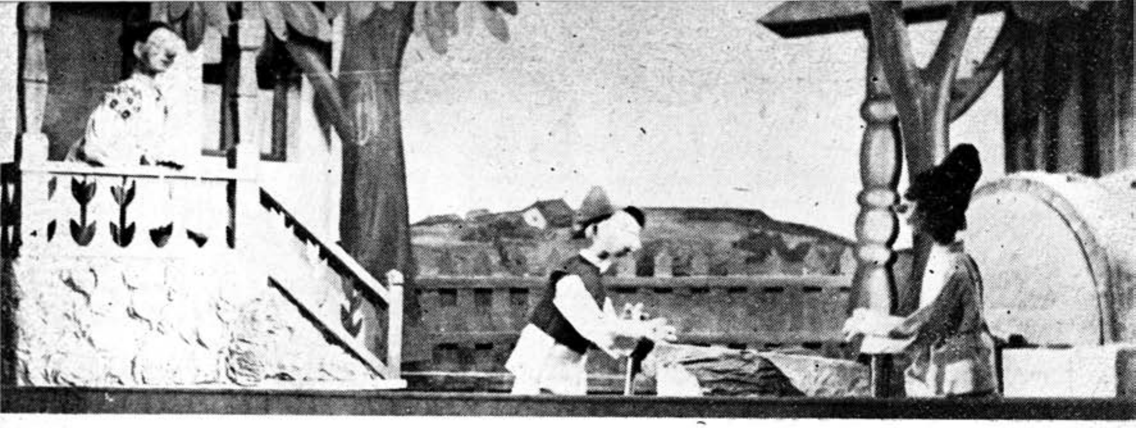
Simpla confruntare e de multe ori cel puțin tot atit de concludentă ca nesfîrșitele bilanțuri...

Spre o concepție populară...

Unul din aspectele cele mai interesante ale acestei întilniri a fost varietatea de stiluri, prezentă la mica rampă a sălii „Orfeu".

Noi, spectatorii bucureșteni, eram obișnuiți cu stilul adoptat în general de teatrul „Țăndărică", prima noastră scenă de păpuși. Colectivul bucureștean și-a însușit o manieră proprie de interpretare, bazată mai ales pe o virtuozitate (adesea uimitoare)

O păpușă din „Peștișorul de aur" (Craiova)

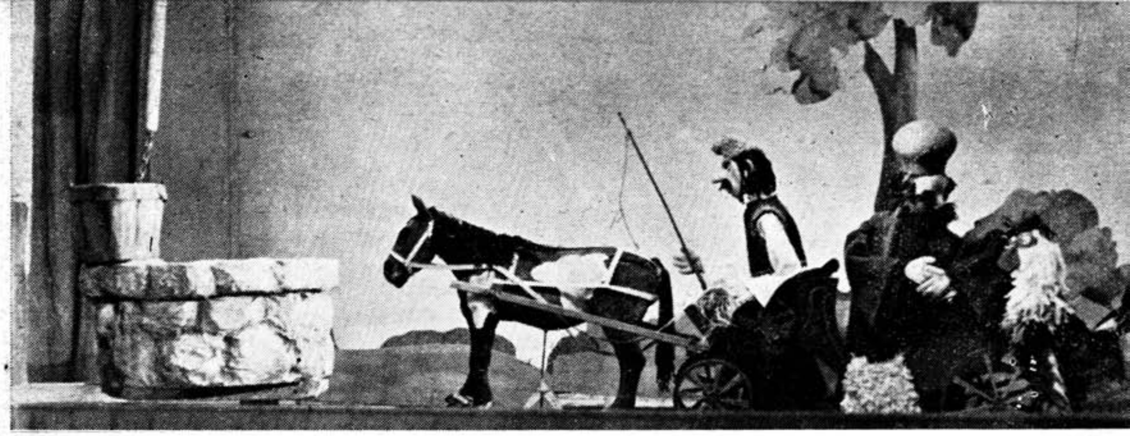


Scenă din „Punguța cu doi bani" (Iași)

în care e prezentă o tehnică ireproșabilă. Axate pe linia unor montări de mai mare amploare, aceste spectacole uimesc mai întii prin precizia mișcării, aidoma cu cea din natură, prin bogăția de mijloace utilizate. Or, multe teatre din provincie ne-au adus o concepție, poate, aparent mai simplă, o mișcare mai frîntă, o tehnică mai rudimentară, dar cu un patos popular care amintea de farmecul bătrînilor meșteri de odinioară. Apăsîndu-se pe virtuțile păpușii, pe mișcarea ei ușor grotescă, atît de geamănă cu „commedia dell'arte", valorile artistice nu au fost știrbite, ci dimpotrivă...

Pe această linie, Teatrul din Iași ne-a adus *Punguța cu doi bani*, dramatizare de I. Gheliuc, după basmul marelui nostru povestitor. Desigur, vocile se aflau la ele „acasă", redînd cu savoare dulcele dialect moldovenesc, iar întreaga concepție a spectacolului a adus în scenă acea dublă undă de fantastic și poezie care izvorăște din povestire. O dramatizare neizbutită a frînat într-o măsură mai mică la acest colectiv desfășurarea acțiunii (la altele, care au jucat aceeași piesă, insuficiențele dramatizării s-au resimțit mai mult). Oameni și animale s-au situat în același decor viu, într-o armonie care dădea firesc fantasticului. Cocoșul vorbitor devenea astfel un element încorporat și pregătit de celelalte personaje. Nu o imitație fotografică, ci esențializarea prin gesturi semnificative (stările sufletești ale Moșului, legate de atitudinea față de Cocoș, neastîmpărul leliței Catrina, zăbava și hazul Vizitiului, mînia Boierului au fost iluminate precis cu mijloace artistice). Am lăsat la urmă personajul care a dominat scena : Cocoșul ; el a punctat dramatic desfășurarea conflictului, ca un adevărat pivot al acțiunii. Farmecul popular păstrat viu în spectacol a fost lucrul cel mai de preț și, pentru asta, trebuie pomeniți mai ales : Cocoșul-C. Brehnescu, Moșul-Emil Petcu, Catrina-Lucreția Agachi, Baba-Elena Brehnescu, și regizorul M. Al. Foca.

Același farmec popular l-a degajat din plin spectacolul colectivului secției maghiare din Cluj cu piesa *Matei gîscarul,* adaptare din folclorul maghiar. Acest colectiv posedă poate mînuitori cu game mai largi de desfășurare, care au adus în scenă momente mai complexe ca mînuire și tehnică. Ajutați și de un text mai generos, mai organizat dramatic, artiștii din Cluj s-au apropiat la rîndul lor de folclor cu elemente simple, nerafinate dar mustoase de haz, cu un grotesc încorporat genului. Un excepțional mînuitor — Péter János (Vătaful) — a făcut dintr-un rol secundar obiectul atenției generale ; eroul principal, mai puțin izbutit, a fost suplinit de apariții generoase, ca : boier Döbrögi (Benedek Dezsö) și Baba (Lukász Bella), de un ritm scenic trepidant și de o matură concepție regizorală (Hunyadi András)...



Scenă din „Punguţa cu doi bani" (Iaşi)

Calea de mijloc însă, între concepţia populară şi o „stilizare" discutabilă, a făcut ca *Punguţa cu doi bani*, jucată de colectivul din Galaţi, să fie un spectacol mai puţin izbutit.

Plastica — element esenţial

E lesne de înţeles că elementele plastice joacă un rol de seamă în teatrul de păpuşi... Spectatorul ia un prim şi direct contact cu aceste elemente, face cunoştinţă mai întîi cu personajul realizat plastic şi apoi îl percepe ca voce şi mişcare. O neizbutită plastică poate condamna un personaj bine realizat în rest (cazul lui Moş Toma din *Străjerul mării*, jucat de teatrul din Tg. Mureş), după cum, invers, o bună creaţie plastică poate chiar suplini unele insuficienţe de interpretare. Săptămîna teatrelor de păpuşi ne-a făcut cunoscut un remarcabil creator, pictorul scenograf Alexandru Rusan din Cluj. Talentul tînărului pictor s-a manifestat pe două planuri diverse în cele două spectacole : *Fiii pescarului* şi *Matei gîscarul*, prezentate de clujeni. *Matei gîscarul* a avut o concepţie plastică populară, cu elemente sugestive de folclor, bazate pe un realism bine înţeles în tipizare. Caricaturalul neîngroşat a păstrat pe linie realistă şi concepţia generală a personajelor. *Fiii pescarului* a însemnat o încercare interesantă, care merită a fi reţinută : un cap voit disproporţionat atribuia personajelor un aparent dezechilibru, în favoarea sublinierii caracterologice şi a sezisării acesteia de spectatorul din stal, ajutat de perspectivă. Costumaţia bogat orientală a eroilor a înlesnit rezolvarea fericită (într-un cadru fantastic) a experienţei. Cu elemente simple, aparent „aruncate", Rusan a creat o piaţă orientală, chioşcul paşei, o mare înfuriată sau un zid de cetate. Admirabile caricaturi : Harabu Calic Paşa şi dracii ; izbutit decupaj în negru pe alb : căţelul Tabek. În *Fiii pescarului*, succesele realizării plastice au cîntărit greu în aprecierea spectacolului, dar nu îndeajuns pentru a suplini lipsuri de concepţie generală şi o viziune artistică săracă.

Tom şi Huck, dramatizare după Marw Twain, prezentată de colectivul din Craiova, ridica probleme dificile scenografului, datorită varietăţii peisajului străbătut de eroi de-a lungul fluviului Mississipi. Eustaţiu Gregorian a izbutit, cu mijloace puţine, să transpună personajele în atmosfera dorită, pe o linie realistă, fără abuz de materiale, dar cu un bogat joc de lumini ; decorul ne-a purtat în sumbrul cimitir al orăşelului, pe o insulă, pe fluviu ş.a.m.d. Un gust artistic sobru a făcut ca decorul să fie un auxiliar aproape hotărîtor în spectacol (cu excepţia unor capete de păpuşi executate mai rudimentar) şi a ajutat unui iscusit regizor (H. Davidescu) să închege unul din spectacolele cele mai apreciate ale „Săptămînii".

Numeroase discuţii contradictorii au stîrnit decorurile lui Fux Pál la dramatizarea *Don Quijote*. Chiar şi cei mai inveteraţi potrivnici ai viziunii plastice a spectacolului i-au recunoscut un mare merit : noutatea, îndrăzneala în căutarea unor noi forme de rezolvare artistică. Personajele aveau ceva din viziunea puţin chinuită a ilustraţiilor lui Doré, văzute parcă printr-o tremurătoare apă tulbure, prin care nuanţa caricaturală capătă accente grave, aproape tragice. Costumaţia aparent ciudată continua caracterizarea eroului, care se mişca într-un decor fantast. Scena era dominată de o bucată de pămînt, asemenea unei secţiuni văzute din avion, cu case, ogoare şi pomi, care se rotea încetişor. Personajele călătoreau aparent la rampă, în timp ce acest ax teluric îşi schimba poziţia cardinală, iar în diverse colţuri ale scenei erau sugerate schiţe de decor...

Scenă din „Albă ca zăpada" (Brăila)

Un amestec poate voit de stiluri, o gamă crudă de culori sînt elemente ale unei încercări neomogene artistic şi neizbutite sub toate aspectele din pricina nerespectării principiilor de bază ale genului, dar care dovedesc realele şi maturele vibraţii artistice ale regizoarei Ildikó Kovács şi ale pictorului Fux.

O interesantă viziune plastică, oglindind un colţ de Orient şi mai ales un surprinzător prolog în lumini şi umbre, a prezentat teatrul din Oraşul Stalin (pictor : Maria Dimitrescu).

Ce păcat însă că, alături de aceste valoroase realizări şi căutări, am văzut atîtea decoruri „oarecare" (Galaţi, Sibiu), capete de păpuşi-mulaje fotografice, o viziune plastică dulceagă, ieftină (Arad) sau dovedind stîngăcii (Botoşani, Brăila).

Problema creşterii calitative a realizării plastice a decorurilor, problema căutării de noi şi noi mijloace de expresie artistică, ieşirea din formulele şablon, meşteşugăreşti dar comode, trebuie să preocupe mult mai serios o seamă din teatrele noastre de păpuşi.

Pentru o dramaturgie specifică

Bogata desfăşurare a „Săptămînii teatrelor de păpuşi" nu a putut, totuşi, ascunde un lucru : săraca prezenţă a dramaturgiei originale.

Repertoriul acestei „Săptămîni" a fost compus din: nouă dramatizări făcute de autori romîni, cinci traduceri din limba rusă, o scenetă scurtă, originală, pentru preşcolari şi o piesă care a mai fost jucată şi la Bucureşti : *Străjerul mării*. E bine de amintit că în Decada teatrelor de astă primăvară, au fost prezentate piese în premieră *(Horia, Boieri şi ţărani, Torpilorul roşu)*, roade ale muncii teatrelor respective cu autorii. E o lipsă gravă această absenţă, care luminează lipsurile generale ale creaţiei pentru păpuşi: nu au fost chemaţi să scrie cei mai valoroşi scriitori pentru copii, teatrele au lucrat ades birocratic, aşteptînd exclusiv texte de la serviciul de repertorii, fără a lua contact direct cu autorii (excepţie face teatrul din Cluj).

Am ascultat texte dramatice uneori improprii genului, bazate pe un dialog excesiv, care nu putea fi susţinut de masca imobilă a păpuşii, sau dramatizări insuficient lucrate artistic care „trădau“ originalul *(Punguța cu doi bani, Don Quijote)*, vădind sărăcie de limbaj şi mijloace artistice. În acest sector, se pune şi mai mult problema colaborării directe cu colectivul şi regizorul, pe un plan asemănător muncii de creaţie cu scenariul cinematografic.

Şi totuşi, nu pot fi trecute cu vederea realizări izbutite, ca dramatizarea lui A. Boeşteanu şi Xenia Roman după Twain, adaptarea lui A. Hunyadi, a lui Ilie Stanciu după Slavici, sau sceneta pentru preşcolari, semnată de A. Ioniță şi Gh. Teodorescu.

„Săptămîna“ ne-a dovedit în acest sens că scriitorii pentru copii trebuie să se apropie mai mult de teatrele de păpuşi — care sînt un mijloc puternic de educare, cu variate şi complexe mijloace artistice. Nu trebuie uitate nici textele atît de necesare, dar atît de dificile prin simplitatea ce o pretinde: piesele pentru preşcolari.

Elementele spectacolului

Am asistat la numeroase spectacole cu texte şi interpretări variate şi am simţit adeseori lipsa omogenităţii artistice. Realizări plastice valoroase erau întunecate de o minoră interpretare vocală, o mînuire perfectă mişca păpuşile într-un decor inexpresiv ş.a.

Nu toate elementele spectacolului au fost deci la unison, însă mai cu seamă slăbiciunea interpretării vocale a fost izbitoare. Cu excepţia colectivului din Iaşi şi a unor interpretări de la secţia maghiară din Cluj, aproape nici un teatru nu a prezentat voci „lucrate“ artistic, capabile să facă să vibreze sentimentele personajelor ci acestea erau adesea la nivelul unor diletanţi.

Acum un an, Direcţia Teatrelor a iniţiat un curs pregătitor pe timpul verii pentru mînuitori. Ar fi indicat ca experienţa să se extindă şi la interpretarea vocală-muzicală.

Şi muzica a adus contribuţii bogate în spectacol, făcîndu-se apreciate mai ales compoziţiile de inspiraţie orientală ale lui H. Maiorovici la piesa *Fiii pescarului* şi aceea a lui Cornel Pietraş la *Don Quijote*.

Coordonatori ai acestor elemente, creatori de concepţie asupra spectacolului — regizorii s-au făcut simţiţi din plin. Au fost remarcate concepţia populară plină de umor a lui Hunyadi şi M. Foca, munca cu colectivul şi ritmul trepidant imprimat spectacolului de Florica Teodoru, mişcarea scenică a lui Paul Herşcovici, rezolvarea simplă dar spectaculoasă a textului, dată de M. Davidescu etc.

Sînt semne certe că teatrul de păpuşi are creatori ce dovedesc maturitate artistică în toate sectoarele.

Scenă din „Albă ca zăpada“ (Brăila)

Scenă din „Străjerul mării" (Tg. Mureş)

Teatre ca cele din Botoșani, Brăila, Sibiu sau Galați au învățat, desigur, din experiența teatrelor fruntașe, dar și, de pildă, din abnegația cu care muncește micul colectiv din Alba Iulia, model de legătură cu spectatorii. Ele au putut învăța pentru a depăși o anumită fază meșteșugărească, o „cuminţenie" primejdios de călduță, și pentru a trece la căutări și rezolvări creatoare.

*

Poate, mai existau unele prejudecăți cu privire la potențele artistice ale acestui gen pe nedrept considerat minor. O dată mai mult însă, aceste prejudecăți au fost răsturnate, iar „Săptămina teatrului de păpuși" din regiuni a fost elocventă.

S-a dat posibilitatea unei largi confruntări artistice și chiar nepremiații au cîștigat experiență, încredere, au primit îndemn, au înțeles că munca pe care o duc nu e izolată undeva într-un orășel oarecare, ci este privegheată cu grijă și dragoste.

Autorii de piese pentru teatrele de păpuși au priceput că și în provincie textele lor se află pe „miini" bune, iar artiștii teatrului „Țăndărică" din Capitală au primit tacite chemări la întrecere și măiestrie.

Undeva, într-un muzeu, se află capetele păpușilor de acum cîteva veacuri — un obraz din ciorap vopsit cu hurmuz și ochi de mărgică. Alături, stau păpușile noastre moderne, vădind rafinament artistic și tehnică înaltă. Și unele și altele și-au cîștigat merite, au cucerit rîs și aplauze. Dar „sufletul" păpușii, artistul urmărit cîndva de polițaiul stăpînirii, a urcat astăzi pe scenă pentru a primi însemnele biruinței sale artistice.

Întîlnirea cu păpușile a fost de fapt bucuria întîlnirii cu succesele teatrului nostru nou de păpuși.

N. MOLDOVAN

Exigențele teatrului radiofonic

Problematica teatrului radiofonic prezintă un ansamblu de aspecte atît de multiplu și variat, încît nici nu poate fi vorba ca niște simple însemnări marginale să o poată epuiza. De aceea rîndurile de mai jos sînt mai curînd o invitație la o viitoare dezbatere și vrem să credem că scriitorii, artiștii, tehnicienii și chiar amatorii teatrului la microfon nu vor întîrzia să-și spună cuvîntul în această problemă care, după părerea noastră, capătă cu fiecare zi o importanță din ce în ce mai mare.

Într-adevăr, dată fiind capacitatea de a pătrunde în cele mai îndepărtate și mai izolate colțuri de țară, acolo unde teatrul și cinematograful parvin anevoie, teatrul radiofonic reprezintă astăzi cea mai populară și mai răspîndită manifestare de acest gen. Iată de ce, socotim că sarcina de a îmbunătăți permanent emisiunile teatrului radiofonic revine celor ce conduc acest sector cultural.

Fără îndoială că s-au făcut multe progrese în ultimii ani în această direcție. Creșterea continuă a numărului emisiunilor de teatru și prezența în fața microfonului a celor mai buni dintre artiștii noștri constituie nu numai o operă de popularizare, ci și de creștere calitativ artistică a teatrului la microfon. Cu toate acestea, nu se poate vorbi încă despre un teatru radiofonic ca despre o manifestare artistică independentă, ca despre o artă de sine stătătoare. După părerea noastră, teatrul radiofonic poate și trebuie să devină o producție artistică cu totul diferită de teatrul propriu zis și de cinematograf. Există în acest sens argumente care se cuvin reamintite.

Arta cinematografică va rămîne pentru totdeauna arta mișcării, iar materialul ei specific este și va fi imaginea vizuală. Sonorizarea, vorbirea sînt elemente auxiliare, al căror scop este să susțină și să întărească înțelegerea și sentimentul creat de factorul esențial.

De asemenea, teatrul — să-l numim scenic — va rămîne totdeauna arta actorului prezent, arta de a înnobila pe oameni în spiritul marilor și permanentelor idei și sentimente, prin transmiterea nemijlocită a vieții — acțiunea și graiul omenesc. El trăiește prin contactul viu care se face între actor și spectator și acest contact, fluidul care se iscă și unește cuvîntul rostit de pe scenă cu spectatorul constituie elementul caracteristic al teatrului. Decorul, muzica (în ultima vreme, pînă și filmul) nu au decît rostul de a pune mai bine în valoare arta actorului.

În această ordine de idei, ne putem întreba : are teatrul radiofonic un material specific ? Este acest material suficient de bogat în virtuți emoționale pentru a fi în stare singur să creeze o imagine realistă a vieții, să educe, să înnobileze pe om și, prin aceasta, să se poată revendica de la artă și să-și afle un loc propriu alături de celelalte genuri înrudite ?

La această întrebare, după părerea noastră, nu se poate răspunde decît afirmativ : Da, teatrul radiofonic are un material propriu — imaginea fonică (în această noțiune fiind cuprinse deopotrivă : vorbirea, sunetele, feluritele zgomote specifice și ilustrația muzicală. Însăși tăcerea face parte, după părerea noastră, din arsenalul imaginii fonice). Puterea de sugestie a imaginii fonice nu este cu nimic mai prejos față de imaginea vizuală în ceea ce privește posibilitatea de a reflecta realitatea în multiplele și variatele ei aspecte.

Şi cum ar fi altfel, cind nu există colț cit de mic de viață pe care să nu-i poată contura o imagine fonică ? O stradă pustie la un ceas tîrziu de noapte, ne-o redă, pur și simplu, sunetul unor pași grăbiți pe asfalt ; dacă se adaugă țignalul prea cunoscut al unui păzitor de noapte sau bătăile grave ale ceasului unei catedrale, imaginea a căpătat un contur mai precis. Dacă e iarnă, șueră vîntul. Dacă e vară, ferestrele caselor sint deschise și se aude muzică, Dar dacă mă aflu la țară, unde nu există asfalt și deci pașii nu se aud ? Să presupunem că e noapte. Cine n-a auzit, măcar o dată în viață, ciinii lătrînd noaptea într-un sat ? E destul să se adauge o singură replică : „Vezi unde calci, să nu dai în șanț..." sau : „Beznă-i, domnule, nu se vede la un pas !", pentru ca auditorul să afle totul. De-i vreme de zi — un car care trece scîrțiind și două replici potrivite creează fără greș imaginea. Şi așa mai departe... Imaginea fonică poate, indiferent de împrejurare, de loc sau de timp, să creeze cadrul vieții adevărate.

Dacă așa stau lucrurile, ce mijloace ne stau la îndemînă pentru a transforma emisiunile de teatru la microfon, din „documentare" de teatru, în producții de *artă* radiofonică sau, ca să fim mai aproape de adevăr, în „filme radiofonice" ? (Înclinăm spre acest al doilea termen pentru că, judecind tehnic, acest gen de artă ni se pare mai aproape de film decit de teatru.)

Vrem să fim bine înțeleși. Nu avem de gînd să diminuăm cu nimic rolul culturalizator și educativ pe care il au asemenea „documentare". Ca și spectacolele de teatru filmate, aceste rezumate radiofonice, extrase atit din piesele clasice, cit și din cele moderne, inițiază pe ascultător în dramaturgia universală și, în același timp, dezvoltă în el gustul de teatru. Mai mult, faptul că asemenea emisiuni sint imprimate pe bandă de magnetofon servește și la păstrarea pentru viitorime a creațiilor realizate de marii noștri actori.

Dar ceea ce pretindem noi emisiunilor de *teatru* la microfon, este ca, alături de aceste „documentare", ele să ofere ascultătorilor și producții de artă radiofonică proprie.

Așadar, cu ce mijloace ajungem la asemenea producții artistice ? Socotesc că, înainte de toate, în afara oricăror *mijloace,* se impune necesitatea absolută de a realiza un *scenariu radiofonic specific*. Care ar fi cerințele pe care un asemenea scenariu, specific radiofonic, ar trebui să le împlinească ? După socotința noastră, scenariul radiofonic ar trebui să utilizeze vastele posibilități ale imaginii fonice ; să înregistreze, așadar — pe plan fonic — aspecte cit mai felurite și cit mai multe de viață. Așa cum calitatea primordială a unui film cinematografic este „mișcarea imaginii *vizuale*", în filmul radiofonic va fi hotărîtoare, „mișcarea imaginii *fonice*". Aceasta presupune închegarea unor scene cit mai scurte.

Dacă ținem seama de necesitatea de a oferi ascultătorului detalii cit mai sugestive asupra locului în care se petrece acțiunea, trebuie să ținem socoteală și de faptul că intervenția crainicului (de cele mai multe ori, dacă nu insolită pe plan artistic, în orice caz, cu o prezență hibridă în problemă) scindează desfășurarea acțiunii ; de aceea, pentru a contura locul și atmosfera, scenaristul e chemat să utilizeze toate mijloacele de sonorizare potrivite și să le întărească prin indicații corespunzătoare în replică ; să creeze, cu alte cuvinte, un „decor fonic" autonom.

Numai dispunînd de o înaltă tehnicitate radiofonică în utilizarea sonorizării și strecurînd cu măiestrie în text, fără ostentație, fără ca ascultătorul să-și dea seama, indicațiile de decor, scriitorul va putea realiza un scenariu care să conțină „decorul fonic".

Iată deci cîteva din cerințele tehnice de căpetenie ce se cer unui scenariu destinat să devină „film radiofonic" : variația mare în spațiu, ritm viu în desfășurarea scenelor, decor fonic deosebit de elocvent.

După împlinirea acestor cerințe, o nouă problemă se ridică în calea unor realizări artistice de filme radiofonice. Unde sînt scriitorii care să cunoască tehnica întrebuințării mijloacelor de sonorizare și pe aceea a cuprinderii în text a indicațiilor de decor și atmosferă ? Dacă asemenea scriitori există, sînt ei suficient de numeroși și de talentați pentru a acoperi o producție normală cu asemenea emisiuni ? Mai mult decît atît : ar fi oare just ca, din motive de tehnicitate, literați de valoare să rămînă în afara acestei munci artistice ? Desigur că nu. Este însă în aceeași măsură evident că numărul scriitorilor care cunosc tainele tehnicii radiofonice este foarte redus, în orice caz, departe de a fi îndestulător pentru a asigura o producție statornică în acest gen.

Care este soluția ? Aceeași pe care o aplică și cinematografia și pe care noi o recomandăm ca sugestie conducerii emisiunilor „teatrul la microfon" : *scenariul literar*. Într-adevăr, de ce nu s-ar cere, și în acest domeniu, simple scenarii literare, în realizarea cărora scriitorii sînt cei mai indicați, pentru ca, după aceea, aceste scenarii să fie date pe mîna tehnicienilor, pentru a fi transformate în scenarii tehnice ? Astfel, credem, s-ar asigura, în același timp, o largă participare a mînuitorilor de condei, precum și tehnicitatea necesară scenariilor de filme radiofonice.

Dar odată realizată sarcina scenariului specific, problema filmului radiofonic, ca artă deosebită de celelalte, nu s-a rezolvat. Mai rămîne o serie întreagă de alte condiții ce se cer în mod necesar împlinite. Așa, de pildă, *distribuirea rolurilor pe voci*. Se întîmplă destul de des să ascultăm emisiuni de teatru la microfon în care rolurile sînt încredințate unor actori care pe scenă, fără îndoială, realizează creații valoroase. Îi indică pentru aceasta vîrsta, înfățișarea, plastica, temperamentul. Dar în fața microfonului, unde singură vocea rămîne să contureze un personaj, acești actori apar ca nepotriviți în rol. Și aceasta pentru că vocea lor, singură, nu este în stare să releve cu precizie toate datele conținutului interior al personajelor. Am putea vorbi, de pildă, despre cei doi profesori — cel din piesa *Topaze* și cel din piesa *Steaua fără nume* — interpretați în fața microfonului de Radu Beligan. Sîntem siguri că, pe scenă, Radu Beligan ar fi găsit mijloacele artistice să realizeze două figuri deosebite de profesori (textul oferă posibilități). În fața microfonului însă, cei doi profesori au fost de fapt unul și același. Iată de ce considerăm mai indicată *distribuția pe voci*, decît cea pe personalități actoricești ale scenei. Pe lîngă aceasta, metoda de distribuire a rolurilor după criteriul vocii ar evita și confuziile, atît de des întîlnite în emisiunile obișnuite.

Ar mai fi locul să notăm aci încă una din condițiile elementare pentru realizarea unui film radiofonic artistic : însușirea, de către actualii regizori ai emisiunilor de teatru la microfon, a unei concepții regizorale specific radiofonice. Nu trebuie să uităm că dacă, într-o sală de spectacol, între scenă și rampă există îndeobște un spațiu, al cărui rost este tocmai să atenueze grosimile în joc și în ton, în emisiunea radiofonică, microfonul, și deci și urechea ascultătorului, se află chiar la rampă, lipit de scenă. Iată de ce, înălțimea tonurilor și însăși exprimarea ideilor și sentimentelor trebuie să aibă în vedere această apropiere a ascultătorului, eliminînd cu totul „teatralismul", exagerarea. Am putea pomeni, de pildă, în acest sens, de interpretarea exagerat declamatorie a rolului Mona din *Steaua fără nume* (Tanți Cocea) și de umanitatea, firescul adus de V. Maximilian în piesa *Justiția și-a spus cuvîntul*. În fața microfonului, actorul trebuie să joace ca și cum ascultătorul i-ar sta în imediata apropiere. Desigur că acest lucru nu este ușor și, după cum un bun actor pe scenă nu este neapărat un bun actor de cinematograf, tot așa, el poate să nu fie un bun actor la microfon. Se impune deci o serioasă selecție a actorilor care pot juca în filmul radiofonic.

În aceeași ordine de idei, am putea vorbi despre *planuri*. Dacă în teatru sau în cinematograf neîntrebuințarea justă a spațiului scenei duce la limitarea posibilităților de interpretare, diminuează mișcarea, reduce suflul spectacolului, — în fața microfonului, jocul într-un singur plan desființează însăși realitatea, reduce totul la o lectură sau, în cel mai bun caz, la o recitare colectivă a textului.

În fine, între problemele mai importante ale unui viitor „film radiofonic", trebuie să vorbim despre *ilustrația muzicală*. Recunoaștem că, în această privință, ultimele emisiuni au marcat un progres simțitor. Totuși, urmărind activitatea teatrală a posturilor noastre de radio, înregistrăm o serie de lipsuri care, după părerea noastră, nu au ce căuta într-o producție artistică de teatru la microfon.

Notăm, în primul rînd, tendința pe care o manifestă uneori ilustrația muzicală de a deveni din element ajutător, element independent, în afară, ba uneori devenind supraordonat textului pe care trebuie să-l ilustreze. În loc să întărească, să susțină acțiunea în desfășurarea ei, în loc să sublinieze ideea sau sentimentul scenic căruia îi este fundal, ea tinde să aibe o viață proprie. Acest lucru face ca, în unele emisiuni, ilustrația muzicală să se transforme într-un concert muzical de sine stătător. (De pildă, *Burghezul gentilom* de Molière.) Această situație revine mai ales atunci cînd ilustrația muzicală este extrasă din operele celebre ale marilor compozitori. Și faptul este explicabil. Asemenea opere poartă, chiar fragmentar redate, o personalitate bine conturată ; ele au pătruns mai de mult în conștiința ascultătorilor și continuă să-și păstreze personalitatea și în situația de fundal la un text. Mai mult, ascultătorul, recunoscînd în fundalul muzical, o piesă cunoscută și apreciată de dînsul, părăsește fără să vrea interesul pentru acțiunea dramatică și se lasă furat de muzică. Iată de ce socotim că ilustrația muzicală se cere pe cît e cu putință a fi o compoziție specială, proprie textului dramatic pe care-l ilustrează și pe care are a-l sprijini. Sprijinirea muzicală a textului cere așadar compozitorului să se subordoneze ideilor dramatice din textul vorbit, să însoțească acest text, întărindu-i sau reliefîndu-i semnificațiile ; să facă, prin urmare corp comun cu textul. În îndeplinirea unei atari îndatoriri, compozitorul se solidarizează cu regizorul. Adeseori, am întîlnit situații în care compozitorul nu a gîndit odată și solidar cu regizorul. Rezultatul a fost că nici unul, nici celălalt, n-au izbutit să realizeze în spectacolul radiofonic unitate și omogenitate dramatică. Textul trăgea într-o parte, muzica în alta și, între aceste două forțe antagonice, ascultătorul a fost scos afară de problemă, lăsat în confuzie. Trebuie stabilit dintru început că relațiile dintre regizor și compozitor sînt relații de colaborare. Numai în felul acesta, se evită contradicțiile între interpretarea actorilor și ilustrația muzicală.

*

Încheiem aceste cîteva sumare considerații asupra problematicii „teatrului la microfon", mărturisind încă o dată că gîndul nostru a fost să iscăm o discuție, de altfel mult așteptată în acest domeniu. Sînt — ne dăm bine seama — încă multe de spus. Sperăm că ele vor fi spuse, constructiv și eficient spuse. Ne-o cer cele cîteva milioane de ascultători care, risipiți în cele mai îndepărtate colțuri de țară, doresc ca fiecare zi care trece să le aducă pe calea undelor radiofonice mesaje artistice de o valoare din ce în ce mai mare.

DISCUŢII

... despre „Naţional"

Marele succes al Teatrului Naţional din Bucureşti la Festivalul Mondial de Artă Dramatică de la Paris a concentrat privirile lumii artistice asupra primei scene a ţării noastre. Pentru iubitorii de teatru de peste hotare, instituţia care poartă numele marelui dramaturg I. L. Caragiale s-a impus, dintr-o dată, pe o treaptă artistică bine definită, ca un corp unitar, reprezentativ, pentru valoarea spectacolelor sale. Dar pentru noi, care privim mai de aproape, momentul marcat se dezvăluie ca făcînd parte dintr-o serie întreagă: treapta atinsă se învecinează cu altele. Urmărind cu atenţie activitatea Teatrului Naţional, caracterul unitar şi reprezentativ al manifestării mai sus-amintite nu mai pare atît de categoric. O sumă întreagă de aspecte, o suită de factori determinanţi în viaţa proprie a acestei instituţii apar, pe neaşteptate, puse în lumină de marea biruinţă a artei noastre dramatice. Încît latenţa, de ani de zile, a unor discuţii în jurul „Naţionalului" primeşte azi un caracter acut. Lumea artistică a ţării noastre vrea să ştie care sînt, de fapt, adevăratele izbînzi şi înfrîngeri ale Teatrului Naţional, căror cauze se datoresc, cine sînt cei chemaţi să întărească izbînzile şi să înlăture lipsurile, cum şi cînd se pot realiza toate acestea. O analiză, operată din diverse puncte de vedere şi cuprinzînd cît mai multe planuri de activitate ale acestui mare laborator artistic, poate contribui la stabilirea principiilor, metodelor şi perspectivelor de viitor.

Înţelegînd să răspundă acestei necesităţi, care pluteşte azi în atmosfera culturală a Capitalei şi a ţării, revista noastră inaugurează, cu acest număr, o dezbatere asupra activităţii Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti.

Probleme care ne preocupă

Teatrele patriei noastre au început o nouă stagiune. Evenimentul a fost marcat printr-o intensă activitate în teatre, unde, în cadrul unor şedinţe de lucru, s-au dezbătut probleme legate de o mai bună desfăşurare a muncii. Presa noastră, în frunte cu „Scînteia", a publicat şi continuă să publice articole conţinînd preţioase analize ale etapei de muncă încheiate, precum şi interesante sugestii menite să ajute oamenii de teatru în străduinţele lor de a găsi noi şi eficiente mijloace pentru îmbunătăţirea activităţii teatrelor dramatice.

Dacă nu se poate contesta faptul că, în general, mişcarea teatrală a izbutit in ultimii ani să-și clădească o bază ideologică sănătoasă, și că în acest timp măiestria unora dintre artiștii noștri dramatici a crescut, iar calitatea spectacolelor s-a îmbunătățit, nu e mai puțin adevărat că atît în sectorul creației dramatice, cît și în acel al artei actoricești și regizorale, interpretarea dogmatică, strîmtă, lipsită de orizont și de curaj a fenomenelor pe care le reflectă creația artistică a constituit o frînă în dezvoltarea artei teatrale. În activitatea noastră, am trăit momente cînd — cum se spune — tot satul vedea că ne înecăm în șabloane, în schematism și rutină, numai noi, cei amenințați cu înecul, nu căutam căi de salvare.

Multă vreme, s-au dat rețete scriitorilor, iar regizorii noștri utilizau pe rînd în spectacole formule învechite și de loc tămăduitoare.

În fixarea profilului eroilor „pozitivi" și „negativi" s-a mers atît de departe, încît unii — și nu puțini — îi și vedeau aievea : mereu aceiași, figuri masive, cu priviri grave, cu mișcări calculate, cu șapcă pe cap și bătînd părintește pe umăr cu palma pe interlocutor — „pozitivii" ; cu o privire întunecată, nefirească, cu un defect fizic obligatoriu, obezi (dacă era vorba de chiaburi) ; tipuri spilcuite, cu manșetă impecabil scrobită și nelipsita amantă (dacă era vorba de intelectuali) — „negativii". Să nu mai vorbim bunăoară despre faptul că lipsa secretarului de partid într-o piesă cu temă contemporană era „netipică", sau că îndrăzneala unui autor de a observa că natura a înzestrat pe acești secretari și cu unele cusururi era socotită cel puțin ca o atitudine „nejustă". Este clar că o asemenea situație anormală era de natură să nemulțumească profund pe unii scriitori, ca de altfel și pe unii actori care se „încăpățînau" să creadă că viața este mult mai bogată și că deci și unghiurile din care e privită trebuie să fie mai variate decît cele stabilite de „canoane".

Trebuie să recunoaștem, dacă vrem să fim sinceri, că la Teatrul Național „I. L. Caragiale", preocuparea pentru stabilirea unui repertoriu care să corespundă într-o largă măsură sarcinilor de frunte ale teatrului nostru și care să fie pe măsura posibilităților de interpretare ale colectivului nostru, chiar dacă ne-a frămîntat în permanență, nu s-a manifestat cu tărie, consecvență și hotărîre. Este deci firesc ca, într-o atare situație, să nu putem vorbi astăzi despre un profil propriu Teatrului Național, așa cum ar fi de dorit să-l aibă.

A existat o perioadă în care operele clasice au fost oaspeți tolerați pe scenele Naționalului. Prezența lor, primită cu dragoste și sete de spectatori, stînjenea — pare-se — viziunea obtuză a unor „îndrumători", ca să nu mai vorbim de faptul că îndrăzneala în creație a unor regizori și căutarea noului erau considerate, de către majoritatea criticilor dramatici, drept abateri de neiertat de la arta realistă. Putem da multe exemple care arată că spectacole cu nimic dăunătoare educației culturale a oamenilor muncii aveau parte de o critică plină de rezerve. Criticile caracterizate prin lipsă de competință, prin necunoașterea esenței și specificului artei teatrale au abundat. Ca să nu mai vorbim despre „necesitatea", subliniată de unii cronicari dramatici, ca în spectacole cu piese de mult intrate în patrimoniul culturii universale, să apară mai vizibil diferențiate, mai precis conturate „pozițiile de clasă". Aceasta dovedește că noțiunea de „interpretare realistă" era sufocată în brațele atotbiruitoare ale unor ignoranți și apologeți mascați ai bucherismului, care prin sfaturile lor sărăceau și uneori ucideau în fașă bogate și valabile mijloace de exprimare. Oare nu această caracteristică a criticii noastre, la care s-a adăugat, de astă dată, o însemnată doză de teamă, a făcut ca cele două spectacole clasice ale Naționalului din stagiunea trecută, *Regele Lear* și *Apus de soare*, să se bucure de critici (cu unele excepții) sărace în idei și „precaute" ? Dar dacă despre *Apus de soare* — treacă-meargă — s-a mai scris, *Regele Lear* parcă nici n-ar fi fost prezentat. Și totuși, după o absență de cîțiva ani, pe scena noastră se monta una din marile opere shakespeariene! Această sarcină grea şi-a luat-o regizorul spectacolului, Sică Alexandrescu, care, se ştie, nu prea era „obişnuit" să lucreze la atari piese. Noi am considerat că este un act de curaj din partea lui. Doi venerabili maeştri ai scenei noastre: Gh. Storin şi Ion Manolescu, înconjuraţi de G. Ciprian, Aura Buzescu, Marcel Anghelescu, Marietta Deculescu, Marietta Anca şi alţi actori au făcut şi fac parte din distribuţie. Oare nu era firesc ca spectacolul să atragă atenţia criticii noastre? Este el considerat slab? Este slabă regia sau interpretarea rolului principal? Dacă acesta este adevărul, de ce să fie ocolit? Şi de ce nu ne spune critica noastră cum ar dori să fi fost realizat spectacolul?

Clarificarea acestei probleme este mai mult decît utilă. În asemenea cazuri, nu poate fi vorba de menajarea susceptibilităţii unuia sau altuia. O analiză temeinică a acestui spectacol ar fi fost de folos întregului teatru romînesc. Avem nevoie de atari documente: de ce să nu ştie, alături de noi, urmaşii noştri, care a fost părerea criticii competente despre montarea *Regelui Lear* pe scena Teatrului Naţional în anul 1955? Care a fost viziunea regizorului Sică Alexandrescu? Şi pe ce linie a mers interpretarea lui Gh. Storin?

Nu e mai puţin adevărat însă că regizorii noştri nu se pot lăuda că sînt preocupaţi de găsirea unor metode de creaţie noi, pline de curaj, care să suscite interes în cercurile artistice, care să dovedească iniţiativă şi forţă creatoare, fără să fie dezminţiţi de dovezi concrete.

Majoritatea spectacolelor noastre sînt corecte. În ce sens? În sensul că nici nu entuziasmează şi nici nu indispun; sînt interpretate de actori talentaţi, care îşi muncesc rolurile şi care înfăţişează corect eroi şi fapte; nu supără pe spectator, dar nici nu-i răscolesc întreaga fiinţă, zile întregi. Fără doar şi poate că teama de a nu greşi, de a nu prezenta un spectacol „discutabil", lipsa de curaj în căutarea unor noi formule de expresie artistică, condamnabila toleranţă a direcţiei de a accepta — după „lupte" îndelungate — tot formula propusă de regizor în privinţa distribuţiei, toate acestea au contribuit la *onestitatea* dar, totodată, la *anostitatea* unor spectacole.

Cu toate aceste constatări, la care ne obligă obiectivitatea, nu putem să nu arătăm că regizorii Teatrului Naţional — între care, în ultima vreme, se numără şi Marietta Sadova, al cărei prim spectacol *Apus de soare* a însemnat o certă biruinţă a scenei romîneşti — sînt cele mai conturate personalităţi ale teatrului nostru de azi.

A convocat Sică Alexandrescu un colectiv pentru începerea repetiţiilor la *O chestiune personală* de A. Stein. Se ştia în colectiv că piesa se discută. Se făceau pronosticuri de distribuţie. Obişnuiţi cu roluri „şablon", actorii prevedeau ce personaje vor interpreta. Dar iată o surpriză!, o mare surpriză! Majoritatea actorilor distribuiţi în piesă s-au aşternut pe citit şi citeau cu o nemaivăzută curiozitate rolurile primite. „Aaa... asta da! Am ce studia! E o cunoştinţă cu totul nouă. Merită să ne împrietenim". Şi au izbutit actorii să-şi cunoască de aşa manieră „noile cunoştinţe", încît au prezentat, în cinstea Congresului partidului nostru, *într-o lună,* unul din cele mai bune, mai curajoase, mai instructive şi mai apreciate de public spectacole. Avem nevoie de cît mai multe exemple de felul acesta.

Dar noi considerăm că a avut curaj şi Al. Finţi cînd, în *Platon Krecet,* i-a distribuit pe Geo Barton şi pe tînăra Gagialov-Zirra în roluri de mare răspundere. Acest lucru n-a fost remarcat, a fost trecut sub tăcere.

Spectacolele regizate de Moni Ghelerter sînt spectacole bune, nici unul n-a constituit o cădere. Nici nu s-ar fi putut întîmpla aşa ceva, căci Moni Ghelerter este „foarte precaut". Îşi studiază distribuţia timp îndelungat (cam atît cît este necesar pentru pregătirea propriu-zisă a spectacolului, poate şi mai mult !) şi nu riscă *niciodată* cu distribuţia. Rolurile trebuie să meargă „mănuşă", cum se spune în limbajul de culise al actorilor.

Contribuim, în acest fel, la dezvoltarea multilaterală a mijloacelor de expresie ale artiştilor noştri ? Le facem oare munca mai atrăgătoare, mai plăcută ? Dăm spectacolelor noastre acea noutate, acea notă inedită, mereu proaspătă, pe care o aşteaptă spectatorii ? Credem că nu. Ce-i de făcut ? Ne vom spune mai jos părerea, după ce vom vorbi cîte ceva şi despre repertoriu.

Se ştie că repertoriul este baza activităţii noastre, este oglinda fiecărei instituţii de teatru.

Pînă acum, repertoriul teatrelor noastre se întocmea pe baza propunerilor, în primul rînd, ale regizorilor. (Poate, există excepţii. La Teatrul Naţional însă, lucrurile aşa stau.) Vin şi actorii cu propuneri. Cei vîrstnici, cu piese care conţin roluri „pentru ei" ; cei tineri, de asemenea. Cei vîrstnici propun, în general, piese clasice ; gustul celor tineri variază : în general, înclină şi ei spre clasici. Deci : regizorii propun piese care le convin lor, care stau în posibilităţile lor, care le sînt mai apropiate, mai dragi ; actorii, la fel. Totuşi, „gusturile" diferă în mod considerabil. Alegerea unei piese creează foarte multe nemulţumiri. Dacă o anumită piesă iese din discuţie, actorul sau regizorul care a propus-o se supără şi manifestă o totală indiferenţă faţă de sarcina, care cere conlucrarea tuturora, de a întocmi un repertoriu valoros. Distribuirea unui actor, care a propus o piesă respinsă, în altă piesă este privită de acesta cu neîncredere, cu rezervă, cu scepticism ; uneori, refuză roluri, invocînd felurite motive „binecuvîntate", legale. La rîndul lor, regizorii refuză în mod categoric să lucreze o piesă la care „nici nu s-au gîndit". Părerea noastră este că au şi ei dreptate. Degeaba voi forţa, eu sau dumneata, sau altul, pe cutare cetăţean să fie specialist în... chimie, dacă el se pricepe în materie de aprovizionare : nu va ieşi, de aici, decît un chin pentru *cetăţeni*, în primul rînd. Cam aşa e şi la noi. Unii, printre care mulţi actori, cer să ne axăm repertoriul pe mari opere clasice. Foarte bine. Să vedem însă dacă vom putea împlini cu cinste această sarcină. Poate că da. În tot cazul, un lucru e cert : *cu puţine excepţii, regizorii Teatrului Naţional* nu au o experienţă îndelungată în materie de teatru clasic. Fiecare dintre ei *a încercat* să realizeze asemenea spectacole. Este nevoie de *curaj*, dar şi de *timp*. E oare un păcat că atenţia unora este îndreptată spre un anumit repertoriu ? Dacă preferinţa lor merge spre un anumit gen, în care sînt competenţi, trebuie oare forţaţi să cuprindă şi alte genuri ? Noi credem că am greşi, impunîndu-le un asemenea lucru. Încurajarea creatorului de artă pe linia operelor care îi sînt mai dragi şi mai apropiate este cea mai potrivită politică culturală, singura care poate duce la succese certe.

Dar regizorii noştri iubesc, totuşi, teatrul clasic. Dovadă stă faptul că, pentru stagiunea care a început, au propus piese din marele repertoriu clasic : *Burghezul gentilom, Noaptea regilor, Un duşman al poporului* etc. Se va spune — probabil — de către unii, care încearcă să definească noţiunea de clasic, că nu sînt totuşi piese clasice de mare desfăşurare. Ca şi cum ar exista un gen clasic major, caracterizat prin mare desfăşurare de acţiune, şi altul minor, în care acţiunea se desfăşoară într-un cadru mai intim ! S-a urmărit o varietate de lucrări, avîndu-se în vedere temele tratate, ideile exprimate şi asigurarea unor distribuţii interesante, valoroase, adecvate.

Trebuie să se ştie, de asemenea, că în alcătuirea unui repertoriu, teatrul e obligat să ţină seamă şi de alţi factori, foarte importanţi, cum sînt mijloacele tehnice ori financiare pe care le are la dispoziţie. Cît despre componenţa colectivului, acesta este un factor determinant. Teatrului Național, în ciuda colectivului numeros pe care-l are, îi lipsesc actori de anumite genuri și vîrste. Avem comedieni excelenți, deci comedia poate fi promovată la maximum. Avem și tragedieni excelenți, deci și această direcție trebuie exploatată. Și totuși, intenția lăudabilă a unor regizori de a monta teatrul romantic al unui Goethe sau Schiller se izbește de o anumită eterogenitate a colectivului nostru. S-ar putea să fie aici și o incompletă utilizare a valorilor artistice ale colectivului ; dar nu e mai puțin adevărat că ne aflăm și în fața unui grav decalaj între generațiile de actori. Discrepanța aceasta ar putea fi înlăturată, dacă elementele tinere ar fi privite cu mai multă încredere și îndrumate cu mai multă grijă și răbdare de către regizori. Există însă și actori și actrițe care stau de ani de zile și întrețin o atmosferă insuportabilă, pentru motivul că nu joacă. Sînt teatre care au nevoie de aportul lor artistic și unde aceștia ar putea într-adevăr desfășura o muncă rodnică, dar îngustimea unor legi ne oprește să-i transferăm, iar ei nu vor să figureze în statele de plată ale altor teatre : țin neapărat să joace pe scena Naționalului ! Aceștia se consideră „mari nedreptățiți ai sorții". Cine este în măsură să rezolve această problemă, în mod principial și practic ? Pînă în prezent, conducerea teatrului n-a fost în măsură s-o rezolve și singură nici n-o poate rezolva.

Teatrul nostru are și cîțiva regizori tineri, absolvenți ai Institutului. Fiecare dintre ei a lucrat în mod independent la unul sau două spectacole. Rezultatele muncii lor n-au izbutit să atragă atenția. Este adevărat că n-au fost ajutați în muncă de regizorii principali ai teatrului, decît înaintea datei premierei, cînd — îngrijorați de calitatea spectacolelor — au pus mîna și maeștrii cu mai multă experiență. În momentul de față, acești tineri regizori sînt asistenții regizorilor principali, la piesele în repetiții. Lucrează însă fără prea mare tragere de inimă. În general, tineretul nostru nu a fost ajutat îndeajuns spre a-și da măsura posibilităților sale.

Pentru a oferi publicului spectacole interesante, proaspete, emoționante, conducerea teatrului nostru trebuie să pornească cu curaj la aplicarea hotărîrii sale în ceea ce privește întocmirea distribuțiilor. Regizorii trebuie să caute cele mai variate căi prin care să facă repetițiile plăcute, atrăgătoare. Ei trebuie să lase pe actori să-și desfășoare larg imaginația și capacitatea lor creatoare (paralel cu aceea a regizorilor), păstrînd, bineînțeles, un respect sfînt față de textul dramatic.

Prin organizarea unor numeroase discuții asupra spectacolelor noastre, la care să invităm presa și spectatorii, s-ar obține rezultate îmbucurătoare, am învăța să primim mai lesne și cu mai mult calm sugestiile, criticile.

Dar oare numai problemele de mai sus ne frămîntă ? Sau este aceasta singura fațetă a lor ? Desigur că nu. O tratare mai largă, cuprinzînd multiplele lor aspecte, necesită însă un spațiu considerabil. Cîte n-ar fi de spus, de pildă, despre scenografie (prea o uităm mereu), despre slaba organizare a muncii, despre atitudinea față de cadre ! Ce mare răspundere cade pe umerii noștri în privința dramaturgiei originale ! Am dori să ne spunem părerea despre toate acestea și despre altele, dacă redacția ne va îngădui, și cît mai curînd.

Nu putem să nu arătăm că, pentru o bună organizare a muncii și pentru ridicarea ei calitativă, activitatea consiliului artistic este de cea mai mare însemnătate. De fapt, pentru activitatea creatoare a teatrului, *prezența vie și activă* a consiliului artistic la discutarea repertoriului, la lectura pieselor originale, la repetițiile generale ale viitorului spectacol al teatrului este absolut necesară și firească. Numai că prezența vie și activă nu înseamnă prezentarea unor propuneri la întîmplare și repetarea la nesfîrșit a acelorași titluri de piese, nici debitarea cîtorva caracterizări și epitete „diplomatice", destinate să înlocuiască o analiză aprofundată a lucrării care se discută, și nici prezentarea unor complimente sau aluzii „subtile", în locul unei critici temeinice și sincere, care să se aplice la roluri sau la spectacole.

Regizorii teatrului au o mare răspundere în această privință și lor le revine, în primul rînd, sarcina de a fi, prin exemplul personal, animatorii Consiliului artistic. Sprijinul lor trebuie să se manifeste atît în rezolvarea chestiunilor artistice de prim ordin, cît și în soluții practice date problemelor care se ivesc treptat în munca de pregătire a spectacolelor. Înalta lor calificare profesională, orizontul viziunii lor artistice, conștiința instrumentelor de lucru proprii și cunoașterea posibilităților creatoare ale colectivului, — iată forțele pe care regizorii trebuie să le aducă în dezbaterile consiliului artistic. Numai efortul conjugat al acestora îi poate asigura eficacitatea.

Pentru îmbunătățirea activității teatrului, stimularea atmosferei creatoare, prin mijloace variate care să trezească interesul actorilor, este de asemenea necesară. Socotim că la aceasta poate contribui în mare măsură realizarea unui ciclu de conferințe experimentale. Actorii noștri vor avea astfel posibilitatea să se documenteze cu privire la problemele teoretice și practice pe care le ridică realizarea marelui repertoriu clasic. Totdeodată, ei își vor putea încerca „forțele", interpretînd unele fragmente din marile opere ale literaturii dramatice universale. Prezența — desigur, numeroasă — a publicului la aceste rodnice experiențe va constitui un factor hotăritor pentru reușita lor și va contribui la o apropiere mai strînsă între oamenii noștri de teatru și masele de spectatori.

Stagiunea de față este plină de perspective frumoase, creatoare. Depinde numai de noi să le transformăm, printr-o muncă susținută și neprecupețită, printr-un elan creator, în realizări concrete : în spectacole demne de prima noastră scenă, pe măsura adevăratelor posibilități ale slujitorilor ei.

Să nu ne uităm lipsurile, ci să le înlăturăm cu hotărîre, dar, în același timp, să lăsăm deoparte ezitările și să pornim cu mult curaj la înfăptuirea sarcinilor noastre.

Vasile MOLDOVAN

Întrebări...

Amintirile oricărui spectator sînt legate mai întotdeauna de Teatrul Național. Care dintre noi nu păstrează în memorie impresiile solemne ale ridicărilor de cortină în impunătoarea sală, distrusă acum mai bine de 12 ani ? Poate cineva uita nerăbdarea adolescentă cu care erau așteptate matineele de joi sau duminică ? Fiorul pe care ți-l dădea biletul cumpărat cu 5 lei, păstrat cu sfințenie pînă în ziua spectacolului, cînd urcai sutele de trepte de la intrarea laterală, pentru ca să-ți ocupi locul jinduit, în apropierea... plafonului teatrului ? Dar amintirile nu se leagă numai de vîrsta adolescenței și a studenției, nu numai de solemnitatea cadrului, *ci* mai ales de spectacolele acestui teatru, de marii săi actori. Cu toții frecventam și teatrele particulare, unele meritorii pentru repertoriul și arta lor — ca cel condus de Lucia Sturdza-Bulandra, Tony Bulandra, Maximilian, Manolescu sau Gh. Storin —, dar nicăieri nu simțeam un fior artistic atît de puternic. În Teatrul Național, se păstra — peste toate vicisitudinile vremii — climatul cultural al marilor înaintași, spiritul real al artei teatrale naționale, făurite în zeci și zeci de ani de osteneala scriitorilor noștri dramatici, de marii noștri actori.

Așternînd aceste rînduri pe hîrtie, mă întrebam dacă de același sentiment este cuprins adolescentul de azi, spectatorul contemporan, pătrunzînd într-una din sălile Teatrului Național. Teamă mi-e că nu. De ce oare ?

A decăzut arta actorilor noștri ? Dimpotrivă ! Nu sînt în Teatrul Național forțe artistice care să continue tradiția înaintașilor ? Ba dintre cele mai bune ! A slăbit vigoarea creatoare a regizorilor și actorilor ? Succesul înregistrat la festivalul internațional de la Paris este cea mai convingătoare dovadă contrarie ! Este repertoriul de astăzi mai limitat decît în trecut ? Nicidecum. Literaturile dramatice străine care stau la dispoziția teatrelor s-au înmulțit, iar dramaturgia originală e mai prolifică decît în multe epoci anterioare !

Și totuși, nu de puține ori, spectatorii au ieșit fără nici o însuflețire — dacă nu și amăriți — din sălile Teatrului Național. N-au găsit aci întotdeauna piesele dorite, n-au cîștigat din piesele dorite înaripare așteptată cu emoție. Este adevărat, lipsește cadrul impunător al vechiului teatru, dar nu absența acestuia explică totul. De aceea, în măsura în care ne stă în putință, am vrea să contribuim la discuția deschisă acum de revista „Teatrul", în sprijinul cauzei meritorii pe care o urmărește.

*

La Teatrul Național — în vremile din trecut, dar nu chiar atît de îndepărtate — momentele de mare înflorire au fost asigurate de conduceri înțelepte și competente, de mari oameni de cultură care au știut să îndrumeze cele mai bune forțe artistice ale teatrului romînesc. Ghica și Odobescu, Caragiale, Davila sau Pompiliu Eliade au avut de întîmpinat greutăți nenumărate pentru ca să-și poată aplica programele lor de conducere. Caragiale și Davila au fost nevoiți să părăsească însăși direcția teatrului din cauza acestor programe. Secretul conducerii fericite a Teatrului Național în acele vremi consta în faptul că, spre deosebire de alți onorabili directori „administrativi", acești oameni de cultură aveau un program de principiu, care urmărea în primul rînd îmbunătățirea activității artistice a Teatrului Național.

Vizionînd toate spectacolele Teatrului Național din ultimele stagiuni, ne-ar fi greu să extragem liniile directoare ale programului de activitate al actualei conduceri a Teatrului Național. Nici prin spectacole, nici măcar declarativ, acest program nu s-a făcut cunoscut.

Caragiale, care întîmpina rezistența presei burgheze, impasibilitatea conservatorilor și oprobiul liberalilor, fără sprijin din partea unui guvern obtuz pentru problemele de cultură, făcea totuși cunoscut în mod manifest la venirea sa la direcția Teatrului Național, programul său de activitate, reparator pentru greșelile din trecut, înnoitor în privința repertoriului și dezvoltarea artei scenice. Ar fi inutil să repetăm conținutul cunoscut al acelei scrisori-program pe care Caragiale o adresase — fără sorți de a fi publicată — ziarelor vremii. Este util însă să ne punem întrebarea : care este programul actualei conduceri a Teatrului Național ? Dintr-o serie de spectacole valoroase, bunăvoința și buna intenție nu pot fi contestate. Dar ajunge atît ? Care este, în primul rînd, politica de repertoriu a teatrului ?

În repertoriul Teatrului Național, a existat în ultimii ani un spirit de improvizație care a făcut să îndepărteze — uneori — prima noastră scenă de menirea ei cultural-educativă de prim ordin. Marii clasici ai dramaturgiei universale au fost reprezentați condamnabil de puțin. În cîțiva ani, un singur Molière și un singur Shakespeare, din Calderon dela Barca o lucrare puțin semnificativă, Lope de Vega nu, Tirso de Molina nu, Beaumarchais, Marivaux sau Musset nici pe atît, Goldoni și Gozzi de asemenea. Ca să nu mai vorbim de Sofocle și Euripide, Plaut și Aristofan.

După reprezentarea operei lui Caragiale — și aceea nu integral — Teatrul

Național s-a declarat mulțumit că alte teatre au preluat sarcinile repertoriului său specific, acele opere originale clasice care s-au născut pe scena sa. Montarea dramei lui Delavrancea (*Apus de soare)* n-ar fi trebuit oare să facă parte dintr-o serie de spectacole în care dramele istorice să-și fi căpătat în sfîrșit reprezentarea lor contemporană, ținîndu-se seamă de tradiția teatrului lui Alecsandri, Hașdeu, Davila, Delavrancea etc. ?

Înainte de război, în timpul cînd literatura clasică și modernă rusă era ostracizată din editurile și de pe scenele teatrelor noastre, Teatrul Național a jucat Gorki, Cehov, Tolstoi. Gusti a reprezentat capodoperele acestora, realizînd mari spectacole cu destul de multe decenii înainte. Astăzi totuși, în cîteva stagiuni a apărut o singură piesă de Gorki, nici o operă de Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski. E bine că în sfîrșit Teatrul Național nu se mai limitează doar la *Gaițele* și își propune reprezentarea altor piese scrise între cele două războaie mondiale *(Steaua fără nume, Omul cu mîrțoaga, Omul care a văzut moartea),* dar încă nu figurează în repertoriul teatrului operele dramaturgiei universale moderne. De mult nu s-a jucat Ibsen, B. Shaw sau Hauptmann și încă nu apar piesele dramaturgiei contemporane, piesele lui Maiakovski, Bertolt Brecht, Garcia Lorca, Hikmet ș.a.

Teatrul Național a pierdut în ultimii ani cîțiva actori de mare valoare: N. Bălțățeanu, Sonia Cluceru, G. Timică, Ion Talianu, creatori de mari valori artistice în teatrul romînesc.

Cîți din spectatorii tineri ai ultimelor generații au putut să-l vadă însă pe Bălțățeanu în Dinu Păturică, în Don Juan, în Tartuffe, în Hagi-Tudose sau în Verșinin din *Trei surori.* Sînt studenți în Institutul de teatru care n-au văzut-o niciodată jucînd pe Sonia Cluceru, pentru că *Romeo și Julieta* (Doica) a ieșit din repertoriu, pentru că în ultimii ani *Conu Leonida față cu reacțiunea* (Efimița) s-a jucat numai de cîteva ori. Am fi vrut să-l mai vedem pe Timică în Doolittle, în Marmeladov, în Conu Leonida, dar repertoriul teatrului nu i-a îngăduit să mai joace aceste roluri.

Sînt astăzi în Teatrul Național mari actori care joacă puțin și mai ales prea puține roluri importante. Repertoriul nu corespunde forțelor artistice, nu le valorifică și asta nu numai în dauna teatrului, dar și a sutelor de mii de spectatori din generațiile noi care trebuie să-și facă educația clasică și modernă și în Teatrul Național. Am vrea s-o vedem pe Aura Buzescu în Antigona sau în Lady Macbeth, pe Marioara Voiculescu în Fedra sau în *Strigoii,* pe Ion Manolescu în Nehliudov, pe Costache Antoniu în unchiul Vanea sau în mujicul din *Roadele învățăturii,* pe Vasiliu-Birlic în *Bolnavul închipuit,* pe Iancovescu în Cyrano, pe Ion Finteșteanu în Don Salluste sau în Astrov, pe Maria Botta în *Sfînta Ioana,* și pe atîția alți actori în marile roluri ale repertoriului clasic și modern.

Marii actori ai Teatrului Național jucau în trecut sute de roluri de primă mînă. M. Millo, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara au jucat peste 600 de roluri. Nimeni nu ar putea să pretindă o astfel de muncă actorilor de azi, dar nici absența unora de pe scenă nu poate fi justificată pentru stagiuni întregi.

Multe spectacole au dovedit că întrebuințarea actorilor fruntași duce la realizări valoroase, care demonstrează adevăratul potențial al colectivului artistic al Teatrului Național *(Trei surori, Revizorul, Hagi-Tudose, Bălcescu,* și în primul rînd spectacolele Caragiale). Dar aceste spectacole nu rămîn în repertoriul permanent al teatrului, au un caracter pasager, deoarece teatrul nu îngrijește conservarea și mai ales reprezentarea lor periodică și continuă. În acest fel, experiența cîștigată se risipește, iar publicul și mai ales generațiile noi sînt private în fond de niște importante opere de artă pe care au dreptul să le cunoască.

Există în Teatrul Național foarte mulți actori tineri, talentați, întrebuințați de asemenea într-o mică măsură. Spectacolele — și ele ocazionale și rare — cu distribuții tinere în exclusivitate nu pot rezolva problema și ar duce la o separație cu rezultate nesatisfăcătoare. Trebuie asigurat un contact strîns între maeștri și actorii tineri. Inițiativa trebuie să pornească însă de la „vîrstnici" ; luînd exemplul înaintașilor lor, să realizeze prietenii creatoare între maestru și discipol, așa cum au existat între Mihail Pascaly și Grigore Manolescu, între Caragiale și Brezeanu, între Gusty și Soare.

De ce despre multe din spectacolele Teatrului Național se spune că sînt cenușii, lipsite de personalitate, de inventivitate și fantezie ? Au oare dreptate cei care susțin existența conformismului regizoral în activitatea teatrului ? În cea mai mare parte, da ! Rare sînt încercările de înnoire a artei scenice în spectacolele Teatrului Național, tentativele de a găsi formule noi, sugestive, care să înlăture concepția îngustă a „realismului monoton", persistent doar din lipsă de curaj și fantezie.

Teatrul Național are un *studio,* nume care însă a devenit caduc. Nu există nici o diferență între cele două scene ale Teatrului Național. Cînd Liviu Rebreanu a inițiat *studioul* Teatrului Național, el s-a gîndit la necesitatea creării unei scene pentru actorii teatrului în care s-a format școala realismului clasic, pentru ca aceștia să poată face „experimentele" necesare îmbogățirii concepției și mijloacelor lor artistice. Un regizor ca Ion Sava a încercat acest lucru, chiar dacă experimentele sale au tins spre formalism, și în *Frumoasa adormită* de San Secondo sau în *Orașul nostru* de Th. Wilder s-a făcut evidentă tendința regizorului și a colectivului de a găsi posibilități noi de expresie artistică. Nu pledăm pentru *Macbeth* cu măști, dar nu ne poate satisface nici un Shakespeare secătuit de dramatism din „prudență", și nici un Molière care nu-și capătă formele moderne de reprezentare specifice comediei molierești.

Nivelul actual al colectivului și experiența cîștigată, pregătirea ideologică-estetică justifică posibilitatea și necesitatea experimentelor, fără riscul de a cădea în formalism, dar cu certitudinea de a scăpa de platitudine.

Este desigur necesar pentru aceasta un contact cît mai larg cu mișcarea teatrală universală. Oamenii de teatru trebuie nu numai să citească ci să și vadă cît mai mult teatru. În Uniunea Sovietică și în Germania, ca și în multe alte țări, există o frămîntare creatoare care trebuie cunoscută nu numai din literatură. Spectacolele M.H.A.T.-ului au fost mai utile pentru actorii noștri decît multe lecții anoste, „teoretice", ale „cercului de studii" ; vizita Teatrului Național la Paris a prilejuit o confruntare cu genuri și stiluri de teatru care chiar atunci cînd nu sînt de însușit lărgesc orizontul artistic și perspectivele creatoare ale regizorilor și actorilor. Pe această linie, Teatrul Național ar trebui să-și propună schimburi de experiență cu teatrele sovietice, cu teatrul regretatului Brecht din Berlin, cu cel al lui Burian din Praga, cu Teatrul Național Popular din Paris și altele.

Arta multor actori din trecut, din Teatrul Național, s-a îmbogățit și s-a transformat, adesea, în contact cu arta marilor actori ai teatrului universal. La sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru au jucat pe scena Teatrului Național : Sarah Bernhardt, Coquelin, Mounet-Sully, Eleonora Duse, Rossi, Novelli.

Prezența în mijlocul nostru a unor actori ca Gribov, Livanov, Kedrov, Elanskaia, Tarasova va fi salutară pentru munca viitoare a actorilor noștri. Dar acesta trebuie să fie numai începutul. Contactul cu marii actori și regizori ai teatrului contemporan va determina ridicarea gradului de cultură artistică a oamenilor noștri de teatru la nivelul preocupărilor mișcării teatrale contemporane.

Toate acestea necesită un program curajos de muncă, dar care nu trebuie și nu poate să fie rodul exclusiv al muncii direcției teatrului. Actorilor și regizorilor le revine în primul rînd o mare răspundere în această privință.

A trecut de mult vremea cînd N. Iorga interpela în parlament pe ministrul instrucțiunii „dacă știe că actorii romîni pribegesc prin tîrguri fără teatru" ; au rămas printre tristele amintiri ale teatrului romînesc plîngeri ale actorilor teatrelor naționale, prin care înștiințau același minister că 12 societari „sîntem expuși a rămînea pe drumuri cu familiile noastre, lipsiți de egsistență zilnică", cerînd „un concediu pînă la 1 aprilie viitor ca să putem a ne hrăni prin alte orașe din țară". Și totuși în acea vreme, în condiții amarnice, actorii se simțeau solidari și răspunzători pentru soarta teatrului romînesc, pentru soarta Teatrului Național. Actorii fruntași ai Naționalului nu au rămas pasivi față de evoluția teatrului. „Ne doare — scriau în 1897 într-un memoriu Aristizza Romanescu, Amalia și V. Hasnaș, Ion Petrescu, V. Toneanu, Maria Ciucurescu, Ion Brezeanu, V. Leonescu etc. — cînd în relațiile noastre zilnice, primim imputări de la persoane competente asupra nenimeritei alegeri a repertoriului. Și ne doare cu atît mai mult — continua memoriul — cu cît nu sîntem consultați niciodată în această privință, deși printre noi se găsesc mulți care prin meritul, munca și competența lor ar putea emite idei folositoare. Mai mult încă faptul că soarta noastră e atît de mult legată de a instituției, ne-ar îndreptăți la aceasta".

Actorii și regizorii Teatrului Național și-au cîștigat de mult dreptul de a fi consultați, de a conduce chiar destinele teatrului. Ce altceva este consiliul artistic al teatrului, dacă nu un for în care cei mai buni actori și regizori să hotărască asupra bunului mers al instituției ? Și totuși consiliul artistic al Teatrului Național este aproape fictiv. La discutarea pieselor vin doar cîte 2—3 actori, ședințele de consiliu sînt formale, lipsite de ciocniri de opinii.

Oare pe artiștii de azi ai Teatrului Național nu-i doare, ca altădată pe Aristizza Romanescu și Brezeanu, Ciucureasca sau Leonescu, „că nu dăm atențiunea cuvenită pieselor originale, că din piesele străine alegem pe cele mai slabe și mai nepotrivite cerințelor actuale ale unei prime scene și că felul de a le reprezenta este insuficient" ? *

Din consiliul artistic mai fac parte și oameni de cultură dinafara teatrului, mulți la fel de absenți din viața acestuia ca și colegii lor de consiliu. Oare nu sînt ei convinși de utilitatea misiunii lor ? Din comitetele Teatrului Național au făcut altădată parte scriitori și oameni de cultură ca Odobescu, I. L. Caragiale, N. Iorga, G. Murnu, Octavian Goga, Brătescu-Voinești. Aceștia aveau însă timp să discute zeci de piese originale, să scrie referate ample asupra lor (vezi dosarele de la Arhivele Teatrului Național București), să contribuie la compunerea repertoriului, la reprezentarea lui. De ce ne-ar mira însă acest lucru dacă pentru teatrul în care Caragiale a fost „copist" de roluri și în care Gusty a fost recuziter, nu se găsește un scriitor care să ocupe postul de secretar literar al teatrului ?

S-ar părea că de-a lungul rîndurilor de față, căutînd răspunsuri pentru problemele Teatrului Național, mai mult am pus întrebări. Oare răspunsurile nu sînt însă în înseși întrebările puse și în experiența de altădată a teatrului și, mai mult decît oriunde, în înseși minunatele forțe creatoare ce există astăzi în Teatrul Național ?

Simion ALTERESCU

---

* Vezi memoriul aflat la Arhivele Statului, București (Arh. T.N.B.), dosar 1245/1897—18/30 decembrie 1897.

ION CANTACUZINO

Invitație la clasici

Mi se pare că ceva din ambianța solemnă a începuturilor de stagiune se pierde, de cînd — tot mai des — teatrele se deschid, oarecum anonim, cu reluări din anii trecuți ; de cînd marile premiere — spectacole menite să dea, într-un anume fel, măsura a ceea ce vrea să fie activitatea viitoare a unui teatru — pot fi văzute din ce în ce mai rar. Mi se pare că acestui motiv se datorește impresia că o stagiune care debutează în acest fel nu este chiar bine și adînc pregătită. Considerăm că, odată cu primul său spectacol, fiecare teatru ar trebui să-și facă un punct de onoare din anunțarea planului de lucru, adică a repertoriului stagiunii pe care o inaugurează. Aceasta ar îngădui, la celălalt capăt al ei, o comparație între angajamente și realizări. La urma urmelor, de ce nu s-ar ține seamă, și în teatru, de realizarea planului?

Pentru aceasta ar trebui însă ca repertoriul, bine studiat și precizat din timp, să-și piardă caracterul de improvizație cu care teatrele ne-au obișnuit în ultima vreme. Într-un articol publicat în primul număr al acestei reviste, Margareta Bărbuță amintea directorilor de teatre, încă din aprilie, că problema repertoriului este problema centrală a unui teatru și că stabilirea lui este principala lor sarcină. Din datele comunicate, în pragul toamnei, de diferite teatre, n-am desprins un răspuns prea favorabil la această chemare.

Desigur, preocuparea esențială a conducătorilor de teatre rămîne aceea de a ajuta pe autorii dramatici romîni să creeze opere de calitate, care să exprime caracterele, avîntul, lupta și biruințele — într-un cuvînt, tot patosul epocii noastre, și nădăjduim că la capătul acestei stagiuni vom fi asistat la cît mai multe izbînzi de acest fel. Dar într-un repertoriu judicios alcătuit, pe lîngă piesele originale valoroase, trebuie să figureze și lucrările reprezentative ale dramaturgiei străine contemporane și cîteva din capodoperele teatrului clasic.

Felul cum au apărut clasicii pe scenele noastre nu dovedește însă că teatrele s-au apropiat de ei întotdeauna cu conștiința exactă a rostului și importanței lor. Deși intențiile au fost necontenit bune și realizările de multe ori remarcabile, totuși adeseori, s-a făcut apel la resursele de spectaculos ale clasicilor, resurse menite să asigure un succes de casă, și foarte rar teatrele s-au adresat operelor care prezentau greutăți majore și ridicau probleme de creație. De aceea, fără a uita însemnătatea ce trebuie să se acorde și pe care o reprezintă dramaturgia originală și cea străină contemporană, aș vrea să insist aci asupra importanței și valorii pieselor clasice în componența repertoriului teatrelor noastre.

În legătură cu adevărul indiscutabil că „pentru a face teatru de calitate e neapărată nevoie de piese de calitate", am găsit chiar în paginile unui număr al acestei reviste următoarea remarcă: „Iată așadar o soluție: să jucăm clasici. Nu putem nega, e o soluție bună, sigură, dar în același timp o soluție ușoară, *lectio facilior*, cum spuneau latinii pentru a desemna căile comode și imediate care nu presupun nici îndrăzneală, nici o prea mare capacitate din partea celor chemați să alcătuiască repertoriile."

Desigur, toate acestea privesc o „comoditate" în raport cu efortul ce trebuie depus în stimularea dramaturgiei originale de azi. Totuși, pentru cei chemați să alcătuiască repertoriul a înscrie pe lista lor și a aduce pe scenă cîteva piese clasice este una din cele mai dificile încercări. În afară de faptul că trebuie să cunoască profund și integral acest repertoriu, acestor factori de răspundere li se mai cere să aleagă, din vastitatea lui, tocmai acele piese care corespund scenei, mijloacelor materiale și actorilor pe care-i au, precum și interesului publicului căruia se adresează. Înscrierea mecanică în repertoriu a unor opere, numai pentru că acestea se bucură de circulație sau fiindcă au constituit succesul unui alt teatru, nu rezolvă această problemă de cultură, de orientare, de discernămînt și de organizare. Aceste condiții pun la grea încercare capacitatea celor care întocmesc repertoriile.

Iată de ce nu cred că soluția e ușoară și comodă, ci dimpotrivă. Faptul e verificat tocmai de prezența rară și întîmplătoare în repertorii, a pieselor clasice mai puțin „uzate", ca să spunem așa. Tocmai fiindcă sînt puși într-o grea cumpănă, cei ce alcătuiesc repertoriile fug oarecum de asemenea piese clasice. Dacă vom compara ceea ce s-a jucat în ultimii ani, cu ceea ce ar fi putut sau ar fi trebuit să se joace, vom da dreptate lui Al. Kirițescu, care spunea recent: „Teatrele noastre nu joacă toate piesele... — cele mai valabile și mai interesante — pe care ni le pune la dispoziție repertoriul universal și autohton. E vorba, în special, de clasicii antici și de cei francezi" și care adăuga: „cred că ar fi nimerit ca teatrele noastre să reia tradiția cultivării unui Sofocle, Euripid sau Corneille".

În ultimul timp, discutînd asupra regiei, toată lumea pare de acord să ceară regizorilor noștri „îndrăzneală creatoare". Dar oare, unde poate mai bine, aș spune: mai obligatoriu, să se vădească această îndrăzneală, decît în aducerea pe scenă a unei piese clasice? Îndrăzneala își află loc aci în toate etapele procesului de creație a spectacolului, căci tot acest proces implică, pe trepte diverse, o luptă contra conformismului, contra oricărei viziuni plicticoase și prăfuite.

Chiar alegerea piesei oferă prima posibilitate. Un regizor îndrăzneț nu va alege neapărat, din opera unui clasic, piesa unanim apreciată, bucata de antologie cu valori analizate în cărțile de școală, ci își va afirma originalitatea punînd în lumină o operă mai puțin cercetată și studiată, dar în care puterea sa de înțelegere și de creație își va afla un cîmp larg de aplicare descoperind și subliniind — chiar într-o operă considerată minoră — trăsăturile esențiale ale geniului autorului. Astfel a făcut Jacques Copeau, la începuturile teatrului „Vieux Colombier" aducînd pe scenă *Barbérine*. Astfel s-ar putea face, de pildă, cu *Les Plaideurs* de Racine.

Îndeosebi cînd te apropii de valorile consacrate, de culmile de creație ale unui autor clasic, îndrăzneala devine obligatorie. Căci aci regizorul nu se mai măsoară, ca într-o piesă modernă, numai cu sine însuși, ci cu tot ceea ce a fost realizat înaintea lui, cu o tradiție pe care trebuie s-o facă vie și nouă, cu un tipar pe care trebuie uneori să-l spargă pentru a-și deschide drumul către o inedită punere în evidență a valorilor operei. Un text nou este un teren virgin în care se găsesc oricînd elemente de valorificat. Dar un text clasic, ale cărui semnificații au fost rînd pe rînd desprinse de generații succesive de creatori, ale cărui detalii și nuanțe au fost pe rînd puse în lumină, implică o sarcină mult mai grea: aceea de a găsi valențe noi acolo unde totul pare descoperit, de a extrage înțelesuri inedite acolo unde totul pare complet exploatat, de a releva noul și actualul, acolo unde totul pare depășit și de a exprima toate acestea cu mijloace originale și vii, altele decît cele tocite printr-o îndelungată repetare. Este calea urmată de Dullin în punerea în scenă a *Avarului*, la începuturile memorabile ale teatrului „Atelier" ; de Stanislavski în interpretarea genială dată *Nunții lui Figaro* ; de Jouvet în *Școala femeilor* sau, recent, de Jean Vilar, care a dat o viață nouă bătrînului *Cid*. Toți acești mari regizori și-au luat sarcina de a face să retrăiască capodoperele citate, încercînd să le „regăsească ritmul și sensibilitatea lor proprie", cum spunea Baty. Dar, făcînd aceasta, au dovedit că tocmai piesele clasice sînt adevărata piatră de încercare pentru îndrăzneala creatoare a regizorului.

În același timp, piesa clasică este o măsură a darurilor și măiestriei regizorale. Felul în care adîncește și înțelege opera de care se apropie, așezînd-o în ansamblul creației autorului și confruntînd-o cu caracterele și stilul epocii istorice, dovedește cultura regizorului. Felul cum știe să stabilească echilibrul mijloacelor de expresie puse în serviciul conținutului de idei al piesei, indică gustul și măsura sa artistică. Și tot în asemenea spectacole se măsoară respectul său față de textul dramatic, respect care nu este nicăieri mai obligatoriu decît în contactul cu capodoperele literaturii universale, cu monumentele nepieritoare ale limbii literare ; respect al textului care trebuie să se îmbine aci, într-un echilibru perfect, cu servirea înțelesurilor lui printr-o transpunere în spectacol făcută cu mijloacele cele mai expresive și mai îndrăznețe. Iată de ce clasicul este și cel mai firesc cîmp pentru „teatralizarea teatrului".

Cît privește existența unui *stil* personal al regizorului, acesta nu se poate afirma mai bine decît lucrînd pe un material pe care atîția mari regizori au lucrat înaintea sa, imprimîndu-și, rînd pe rînd, pecetea personalității și înțelegerii lor. Obligația de a fi el însuși, de a fi nou, de a da măsura unei înțelegeri, a unor mijloace de expresie și a unui stil propriu, face ca această încercare să fie în stare de a valorifica o regie de calitate. Tocmai de aceea, toți marii regizori au lucrat cu predilecție pe texte clasice și, realizînd pe acestea creațiile lor cele mai valoroase, au adus contribuții înnoitoare la istoria teatrului.

În ceea ce privește pe actori, teatrul clasic este o neîntrecută școală pentru cei tineri și măsura reală a măiestriei celor formați. Rolurile clasice, mai ales cele în versuri — datorită imperativelor costumului antic sau de epocă și ale textului — constituie o școală a gestului, stilului și dicțiunii, pe care nici un curs și nici un text modern n-o pot oferi și ale cărei consecințe rodesc de-a lungul unei întregi cariere. Căci aceste roluri dau simțul plasticii, al ritmului și al echilibrului între mijloacele de expresie și trăirea interioară. Din păcate, această școală este destul de rar și anarhic frecventată, în dauna măiestriei actoricești.

Pentru fruntașii scenei noastre, rolul clasic este nu numai o ocazie de a înfățișa publicului și noilor generații de actori modelul înaltei lor măiestrii, dar constituie și prilejul unei necontenite confruntări cu un etalon permanent. Numai din ciocnirea cu piatra tare a unor valori eterne poate țîșni scînteia care aprinde flacăra talentului.

Regizorul, la rîndul său, are putința de a da o nouă dovadă a măiestriei și îndrăznelii sale prin felul cum știe să valorifice posibilitățile, uneori ignorate, ale actorilor săi, adeseori nefamiliarizați cu asemenea personaje ; prin felul cum izbutește să-i facă să spargă curajos tiparul rutinier în care aceștia au tendința firească de a se închide. Căci rolul clasic, confruntînd actorul cu un personaj ridicat la un înalt nivel de tipizare, face și mai flagrant cusurul acelora care „se joacă pe ei înșiși", obligîndu-i la o înnoire adîncă a mijloacelor lor. Școală pentru actori și regizori, spectacolul clasic constituie în același timp o admirabilă școală de formare a publicului, pe care il apropie de inseşi marile izvoare ale creaţiei culturale universale.

În cadrul discuţiei asupra spectacolului *Romeo şi Julieta* de la Teatrul Naţional din Iaşi, prof. N. I. Popa spunea: „Un teatru naţional situat într-un oraş cu facultăţi, şcoli numeroase şi cu populaţie industrială, are datoria să aducă pe scenă clasicii literaturii universale, cu înaltul lor conţinut umanistic şi cu toată măiestria lor dramatică". Dar oare numai în oraşele cu teatre naţionale sînt şcoli numeroase şi populaţie industrială? Nu sînt acestea, astăzi, condiţii ce se întîlnesc în toate oraşele cu teatre, din regiuni? Dacă este aşa, afirmaţia devine valabilă pentru toate aceste teatre, căci pentru publicul lor, alimentat de populaţia industrială, de şcolile numeroase, de toată masa iubitorilor de teatru ce s-a format în ultimii ani, umanismul şi măiestria clasicilor constituie cea mai bună „introducere în teatru". În jurul spectacolelor clasice s-ar putea crea, acolo, o adevărată emulaţie — interpreţii rolurilor clasice din diferite teatre făcînd schimb de experienţă între ei, critica şi oamenii de teatru din Capitală fiind prezenţi la asemenea premiere, pentru ca o discuţie vie, creatoare, în jurul acestor spectacole să aibă loc atît pentru folosul colaboratorilor spectacolului cît şi al publicului local.

Desigur însă că teatrele naţionale sînt chemate, cele dintîi, să facă loc treptat, în repertoriile lor, marilor capodopere universale. Aceste spectacole nu trebuie însă să dispară de pe afiş după o stagiune sau două, ci să constituie baza repertoriului permanent al teatrelor, pentru a fi la îndemîna noilor generaţii de spectatori ce se apropie fascinaţi de lumina rampei. Trebuie să se pornească curajos şi sistematic, spre o reactualizare a clasicilor, dincolo de ocaziile comemorative. E drept că unui asemenea interes, oarecum calendaristic, i-am datorat, în stagiunile trecute, spectacolele Schiller care au constituit o dovadă elocventă a ceea ce am afirmat mai sus, atît prin valorile cît şi prin erorile lor. Am văzut însă cu mirare că, dintre toate teatrele bucureştene, tocmai Teatrul Naţional nu a găsit atunci prilejul de a monta o piesă de Schiller. Şi se pare că cei 350 de ani de la naşterea lui Corneille, împliniţi în acest an, vor trece neobservaţi din păcate, fără a prilejui readucerea versului clasic francez în faţa publicului spectator. Nu e oare regretabil că asemenea comemorări, la care sînt atenţi toţi oamenii de cultură ai lumii, rămîn neobservate tocmai de oamenii noştri de teatru, nepăsători la gloria unor membri din familia lor?

Iată argumentele pentru care ni s-a părut necesară această invitaţie la clasici, care este, oarecum, şi o invitaţie la curaj.

OSKAR O. HÜTTNER

De la decorul de teatru la decorul de film

Este îmbucurător faptul că se atribuie în sfîrşit scenografiei importanța cuvenită. Pînă ieri abia amintite de critica dramatică, problemele de scenografie stîrnesc astăzi discuții vii. Rînd pe rînd, pozițiile se precizează ; creatorii sînt provocați să adopte atitudini, să-și expună punctele lor de vedere ; se comentează, se argumentează pro şi contra. Este evident că interesul necesar pentru a lămuri aceste poziții a fost trezit atît la artiști, cît și în public.

O analiză atentă a evoluției decorului, urmărită pînă în clipa în care apare filmul, ne permite o diferențiere între principiul de concepție (și implicit, cel de construcție) care stă la baza unui decor de teatru sau a unuia de film. Decorul ca și costumul contribuie la caracterizarea și conturarea personajelor. Decoratorul trebuie să sugereze spectatorului, imediat după ridicarea cortinei, în ce epocă se desfăşoară acțiunea. Prin mobilier, obiecte și volume întrebuințate, spectatorul poate intui stilul în care a fost conceput spectacolul, iar prin costumația personajelor deduce cu destulă uşurință apartenența lor socială. Fiecare decor trebuie să-și aibă funcția sa în cadrul spectacolului dramatic, contribuind astfel la emoția artistică de ansamblu.

Există cazuri, din păcate destul de frecvente, cînd decorul domină în spectacol, în dauna celorlalte elemente componente. Realizarea scenografului, oricît de monumentală și de lăudabilă ar fi „în sine", constituie totuși o exagerare artistică. Greşeala, în acest caz, constă într-o involuntară turtire, anihilare a textului, regiei și actorului, de către scenograf. Decorul nu are voie să se impună singur : el are menirea de auxiliar artistic în crearea atmosferei imaginate de autor și trăite de actor ; nu trebuie să copleşească, ci — sugerînd — să ajute la crearea şi rafinarea acelor senzații ce sînt necesare empatiei scenice. Primul care „simte" decorul, care „intră" în decor, este actorul. Un decor just, expresiv, îi stimulează creația, dirijîndu-i discret și de departe mișcarea, gesturile, patosul său. Din contra, un decor greșit, amorf, inexpresiv îi stînjenește libertatea de mişcare și simțire, falsificîndu-i forța şi reducîndu-i puterea de convingere.

S-au încercat în decursul veacurilor multe formule în arta decorativă. Istoria teatrului ne servește, în această privință, o copioasă pendulare arhitectonică și picturală. Liviu Ciulei, în articolul său publicat în numărul 2 al revistei de față, a urmărit și a descris deosebit de interesant, perindarea diverselor curente, cum au fost : naturalismul, simbolismul, decorul stilizat, cubismul, expresionismul, constructivismul. Aceste formule au dus în mod forțat la unele deformări, apariția lor fiind totuşi justificată, deoarece fiecare din ele s-a născut dintr-o firească reacţiune faţă de ceea ce era antiteatral, nepoetic la înaintaşi. Actualitatea noastră artistică impune un decor realist, deoarece un asemenea decor sugerează, în mod spontan şi fără artificii, atmosfera justă a unei acţiuni. Condiţiile pentru apariţia realismului au fost create de mult, fiind îndelung pregătite şi determinate de transformările survenite nu numai în societate, dar şi în concepţia intimă a regizorilor, în evoluţia mentalităţii pictorilor scenografi, în nuanţarea jocului actorilor. Realismul trece ca un filon prin toate fazele — de la commedia dell'arte, teatrul clasic francez, teatrul romantic —, marcînd o sensibilă trecere de la tonul patetic la jocul interiorizat, de la forma simbolică la conţinutul tipic, aşa cum arată în articolul său Liviu Ciulei: „Teatralizare nu de dragul teatralizării, nu pentru a stîrni artificial interesul sau pentru a face neapărat altfel decît în realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenei."

Teatrul clasic, şi mai cu seamă teatrul lui Shakespeare, punea probleme deosebit de grele din punct de vedere tehnic şi apela la o scenă cu instalaţie şi aparatură complicate. Totodată, acest teatru, neavînd la dispoziţie totdeauna o astfel de scenă, sugera decoratorului soluţii ingenioase. S-a renunţat, cu timpul, la construcţia arhitectonică în piesele cu o mare succesiune de tablouri. S-a introdus astfel circularul în perdele, reuşindu-se în felul acesta ingenios să se treacă, fără mari dificultăţi, de la decorul ce înfăţişează un palat, la unul care reprezintă un han, de la o pădure, la un cîmp de luptă, întrebuinţînd doar cîteva elemente de decor. Dar acestea trebuiau să fie bine alese şi magistral susţinute de un factor nou, de cea mai preţioasă importanţă: efectul de lumină. Bine studiată şi cu rafinament întrebuinţată, lumina poate să sugereze orice loc de acţiune. Maestrul de lumină, artist în meseria sa, dirijat de regizor şi de decorator, a devenit unul din cei mai preţioşi colaboratori în astfel de înscenări. Efectele pot fi uneori uimitoare. Un ton de lumină, o fîşie, cîteva raze sau pete creează iluzii, stimulează fantezia, animă asociaţia de idei, angajînd activ spectatorul în contemplarea şi pătrunderea ideilor autorului, ajutîndu-l să-şi însuşească, uşor şi repede, intenţiile sugestive ale regizorului. În acest sens, ca un exemplu strălucit, poate fi citată montarea spectacolului *Visul unei nopţi de vară* a pictorului decorator Mircea Marosin, care a făcut ceea ce s-ar putea numi „şcoală" în ţara noastră, arătînd vastele posibilităţi pe care le oferă o montare de acest gen. Continuînd cu *Nunta lui Figaro*, o realizare cu totul aparte, pînă la spectacolele montate azi, valoarea lucrărilor sale nu s-a dezminţit aproape niciodată.

Curentele din străinătate au influenţat mult teatrul romînesc. Prin regizori romîni care avuseseră ocazia de a viziona spectacole în străinătate, şi care încercau să aplice şi la noi formulele văzute, prin turnee întreprinse de teatre de peste graniţă, prin cîte un pictor decorator invitat de la Viena, Berlin sau Paris pentru spectacolele cu montări mai dificile, s-au creat o serie de ocazii pentru teatrul romînesc de a cunoaşte direct formulele mai sus-amintite.

Contra acestor montări, devenite la un moment dat „spectaculoase de dragul spectaculosului", s-a ridicat printre alţii şi marele om de teatru Victor Ion Popa. Acest înzestrat scriitor, regizor şi pictor scenograf avea o înaltă şi foarte avansată concepţie despre esenţa şi menirea teatrului. El era preocupat să educe publicul în sensul de a-l îndepărta de acel soi de falsă admiraţie pentru aşa-zisele „mari montări", supraîncărcate veşnic cu aceleaşi elemente (coloane de marmoră cu capitele aurite, perdele de catifea, damasc sau atlas, bogat drapate, lustre mari şi aplice de cristal, covoare persane, mobilă aurită cu tapiserie de gobelin, mobilă sculptată etc.). Fie că era vorba de un apartament într-o piesă modernă sau de un conac boieresc, fie o ambasadă sau un hotel de lux, aici sau în altă ţară, elementele difereau doar cu mici nuanțe. Regizorul și pictorul își potriveau ochiul după pretențiile unui public încîntat de spectaculos. Cu cît erau mai multe coloane, draperii, lustre de cristal, flori, covoare, cu atît mai satisfăcută era foamea lui de lux și măreț. Toalete somptuoase completau adecvat aceste decoruri, prin materiale bogate, dantele, mătăsuri perlate, catifele brodate, metraje de trene și evantaiuri sidefate, paietate sau din pene de struț. Chiar și în piesele clasice se punea accentul pe aceste decoruri de mare montare. Decoratorii realizau adevărate performanțe de spectaculozitate, judecate de critică drept realizări artistice excepționale. Decoratorul întrebuința enorme arcuri gotice, romanice sau din Renaștere, coloane cu diametre impresionante, răsucite sau sculptate, pardoseli cu dale, aplice cu făclii aprinse, blănuri întinse pe jos, perdele grele pictate multicolor cu motive din epoca respectivă, precum și acele cunoscute fundale ilustrate în stilul cărților poștale, în culori vii, avînd rolul să aprofundeze artificial perspectiva decorului.

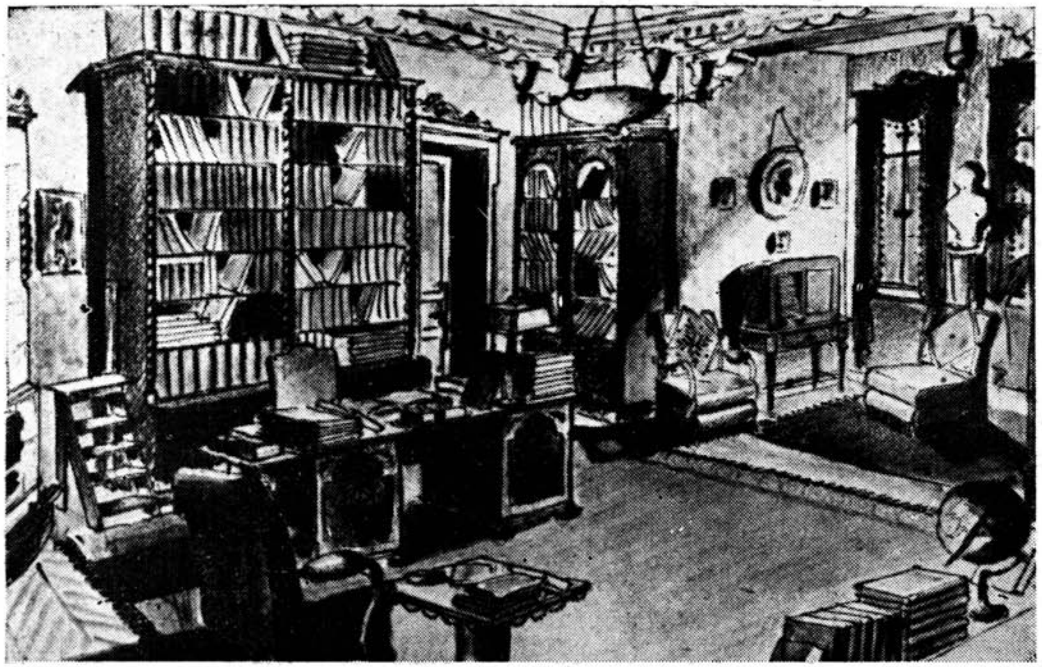
După 23 August s-a făcut în domeniul scenografiei un salt calitativ uimitor. Faza actuală de dezvoltare este mărturia vie a străduinței scenografiei noastre de a-și găsi un mod de executare cît mai artistic în cadrul metodei realist-socialiste.

Scenografii noștri, deși derutați la început, au ținut totuși seama de această evoluție în concepția despre decor. După multe căutări, au reușit pînă la urmă să găsească și să se regăsească în spectacole concepute în spiritul unui realism de o reală vibrație artistică.

Dacă decoratorul de teatru și-a cîștigat oarecum echilibrul și semnificația sa artistică, nu aceeași este situația decoratorului de film. În producția noastră de filme — un sector nou de artă —, scenograful este de-abia în formare. El provine sau din teatru, sau direct de la Institut. Decoratorul de teatru aduce cu el aceeași deformație teatrală ca și actorul de teatru și se izbește la început de aceleași greutăți. Decoratorii sînt seduși de noile posibilități ce li se oferă în cinematografie, de mirajul filmelor de mare montare, întîlnite mai ales în producția de filme a străinătății. Ei trebuie să-și formeze o nouă experiență pentru a putea cîștiga o siguranță oarecare în utilizarea mijloacelor artistice și tehnice atît de specifice în film.

Cinematograful, ca artă de mare sinteză, dispune pentru ilustrarea anumitor momente, de un limbaj asociativ al imaginilor ce se succed. Spre deosebire de decorurile de teatru, unde se prezintă ochiului odată cu ridicarea cortinei întregul decor existent, în film, de cele mai multe ori, decorul apare fragmentar, în secvențe comandate de fluiditatea acțiunii. Mai mult decît atît. Există, între decorul de teatru și cel de film — atît ca semnificație psihologică de cunoaștere și intuire, cît și ca metodă de lucru și prezentare — o diferență ca între analiză (în film) și sinteză (în teatru), ca între demonstrație și sugestie, ca între imagine și mate-

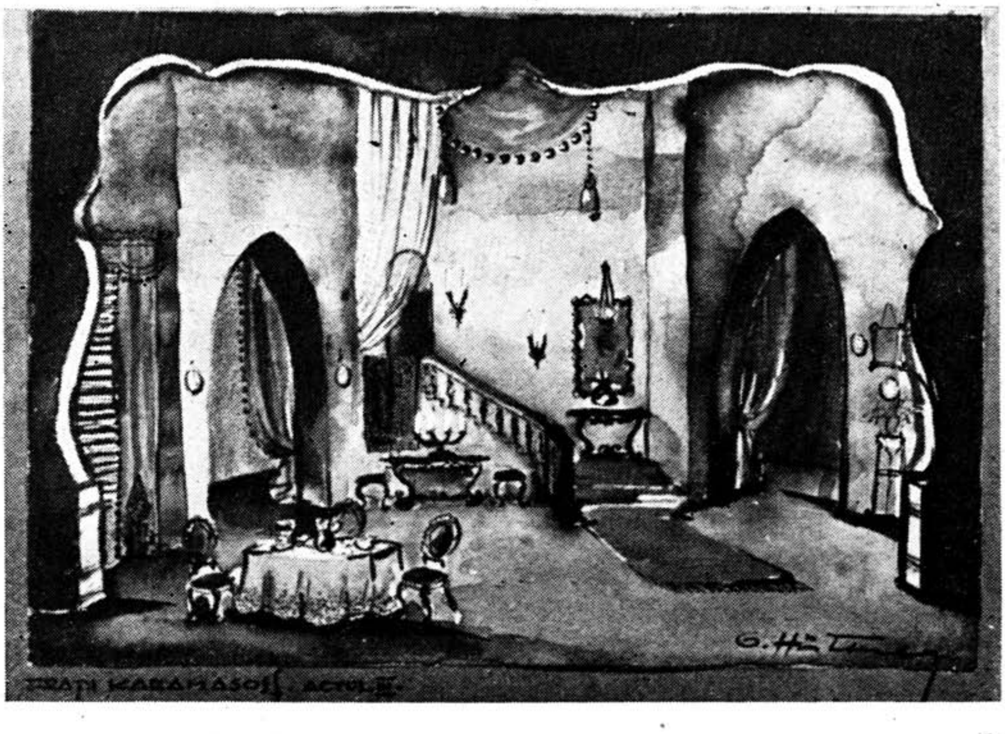
Stînga: Pregătiri pentru turnarea unei scene din filmul „Othello"; dreapta: Scenă din filmul „Hamlet"



Schiță de decor la filmul „Afacerea Protar"

realitate. În film, publicul este oarecum servit pe tavă: e dus acolo unde trebuie, i se arată tot ce e necesar, în mod amănunțit. În teatru, decorul e dat odată pentru întregul act. În film, actul se desface în zeci și chiar în sute de secvențe, astfel că publicul cunoaște mult mai „multe" amănunte decît în teatru, unde nici cu ajutorul binoclului nu pot fi relevate toate detaliile scenei. Un exemplu sugestiv în această direcție: în *Ultima oră,* camera profesorului Andronic constituie decorul unui act. În *Afacerea Protar,* această cameră se transformă într-un apartament complet, din care publicul cunoaște aproape toate încăperile, întregul mobilier, detaliile decorative. La fel, biroul lui Bucșan: pe scenă, orașul e sugerat doar printr-o reclamă de neon ce se vede prin geam. În film însă, aparatul se plimbă pe deasupra unui oraș în miniatură.

Dar, dincolo de această deosebire de fond, între cele două decoruri, există și una care vizează direct funcția actorului în decor. În teatru, actorul e obligat să sugereze, să sublinieze, să indice (prin mișcări, gest, aluzii) existența anumitor obiecte. El suplinește astfel mobilitatea panoramică a aparatului de filmat. În film (poate pentru acest motiv, jocul actorului de cinematograf e mai direct, mai liniar, necesită mai puține cuvinte), aparatul se substituie actorului, dirijînd ochiul spectatorului în mod independent, în toate, în absolut toate direcțiile: ochiul spectatorului poate privi decorul frontal, lateral, se poate apropia sau depărta, aproape nimic nu e imposibil. Mai mult chiar: sînt cazuri în care decorul se constituie el însuși ca element dramatic, independent. El joacă, trăiește drama, duce acțiunea chiar și atunci cînd eroii au ieșit din cadru. În aceste situații, decorul are un rol direct în acțiune. El poate participa la caracterizarea — psihologică, socială, morală — a personajelor, cărora într-un fel sau altul le-a imprimat personalitatea sa. De aceea, deși în fond spectacolul de film este mult mai iluzoric decît un spectacol de teatru, în ceea ce privește pregătirea lui, situația e complet schimbată. În teatru, pictorul poate da pereților indicația de tratare prin culoare și lumină ; în film, pereții sînt zidiți, tencuiți, nepermițîndu-se acoperirea materialității prin jocuri de lumină sau de culoare. Aceeași observație se referă și la recuzita de teatru, care suportă, pînă la un punct, trucaje sau tratări picturale iluzorii. În cinematograf, lentila fotografică pretinde obiecte reale, concrete. (Un exemplu interesant în această direcție : întreaga bibliotecă a profesorului Andronic poate fi sugerată prin cartoane pictate ; în film, pentru aceeași bibliotecă a fost necesară o lungă colecționare de cărți de specialitate, deoarece textul scenariului pretindea o insistență specială asupra mărimii, calității și specialității volumelor destinate să definească profilul intelectual al eroului.) Poate, din cauza acestei materialități ce caracterizează munca scenografului de film, căutările de formule, sintezele sau stilizările de extremă sînt mult mai restrînse. Libertatea compozițională e mai mare în teatru ; în film, în schimb, prin compensație, se poate merge la intensitate, la jocul îndrăzneț al asocierii senzațiilor, la caracteristic, grav, monumental și filigran. Pentru aceste motive, pictorului scenograf, indiferent că lucrează în teatru sau în film, i se cere o cunoaștere adîncă a vieții, o cultură serioasă, o pătrundere profundă a ideii esențiale a scenariului, un ascuțit spirit de observație, multă pasiune pentru amănunt și o minuțioasă documentare atît în ceea ce privește scenariul pe care îl interpretează, cît și în domeniul complex al artelor plastice cu care e nevoit să lucreze. Sarcina sa cea mai grea constă în justa plasare socială a personajelor, prin alegerea elementelor de decor celor mai ilustrative și celor mai tipice. Amintesc subtilitatea și talentul decoratorului din filmele italienești *În numele legii* și *Umberto D.* Scara, culoarul îngust și lung, camera bătrînului pensionar, bucătăria și salonul patroanei pot servi de exemplu. Îmi permit să citez drept un pas cîștigat în experiența noastră, fierăria regimentului în filmul *Mitrea Cocor*, decorat de Liviu Ciulei, și o realizare a mea personală,


Schiță de decor de O. Hüttner la „Frații Karamazov"

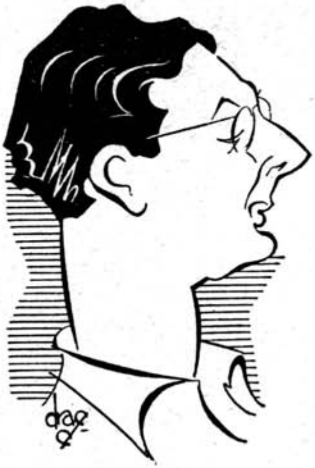
camera profesorului Andronic din filmul *Afacerea Protar* (decor privit din două unghiuri de filmare).

Repertoriul teatrului influențează adeseori pe regizorii de film. La apariția filmului sonor, multe piese din repertoriul teatrului clasic au fost ecranizate: *Cezar și Cleopatra*, *Pygmalion*, *Götz von Berlichingen*, *Faust* și, îndeosebi, operele lui Shakespeare. Rezultatul diferă: unele sînt slabe, îndoielnice, altele bune și chiar excepționale. Decorurile din epocala realizare sovietică *Othello*, din *Hamlet*, *Cum vă place*, *Negustătorul din Veneția*, *Macbeth*, *Visul unei nopți de vară* oferă mari posibilități de desfășurare și demonstrare a talentului decoratorului și al pictorului de costum. Spațiile pe platou iau uneori proporții impresionante. Multilateralitatea unghiurilor de filmare scoate la iveală toate efectele ascunse ale decorului. Stilul său influențează desigur și el potența dramatică a filmului. În operele clasice, decoratorul poate împinge decorul prin stilizare sau expresivizare pînă dincolo de limitele realului. El poate exagera, monumentaliza (așa cum este cazul, de altfel, și în decorurile din sus-amintitul *Othello*). Există și posibilitatea spiritualizării, a creării intenționate a unei austerități pline de semnificații, așa cum am văzut în celebrul *Hamlet* al lui Laurence Olivier. Dar nici monumentalizarea și nici stilizarea, ca mod al interpretării, nu contrazic funcția fundamental dramatică a decorului, ci sînt valabile doar în măsura în care o accentuează și o subliniază. Dacă ele sînt în perfectă concordanță cu stilul regizoral și cu cel interpretativ, toate aceste elemente ajung să creeze o unitate artistică puternică și convingătoare.

În teatru, o colaborare de bază în munca de pregătire a unui spectacol este aceea între regizor și decorator. La decoratorul de film, intervine în plus și necesitatea perfectei colaborări și înțelegeri cu operatorul și inginerul de sunet. Concordanța dintre intențiile regizorului, munca operatorului și viziunea decoratorului este de o mare însemnătate pentru arta de sinteză a unui film. La această operă colectivă, pictorul scenograf trebuie să participe cu înțelepciune, entuziasm și dăruire. Ca în toate artele, bunul simț, măsura și echilibrul constituie condițiile cele mai valoroase ale succesului.

Numai frămîntarea, lupta cu sine însuși, cu tendințele greșite, cu devierile, cu vanitatea searbădă — numai căutarea permanentă a frumosului și a adevărului prin frumos — pot duce pe decoratorul de teatru și de film la reușită.

Peter O'Shaughnessy: „Viitorul teatrului – primejduit? Hotărît, nu!"



Există o speță de oameni care în toate împrejurările — și, de bună seamă, cu atît mai vîrtos, cînd împrejurările o justifică măcar în parte — caută prilejul fie să se tînguie de ceea ce este, fie să prevestească viitoare nenorociri. Bineînțeles, fără să desfacă brațele, pentru a remedia sau a preîntîmpina răul. Nici lumea teatrului nu a fost totdeauna scutită de asemenea specimene: nu o dată ne-a fost dat să auzim comentarii de felul celor ce urmează: „Dificultățile materiale sînt de netrecut", „Teatrul e în criză!", „Teatrul și-a trăit veacul; televiziunea îi ia locul!"

Cu atît mai îmbucurător este să dai peste oameni de teatru care nu consideră că scepticismul sau dezabuzarea sînt ținuta de rigoare și își păstrează luciditatea și măsura în cumpănirea lucrurilor, ca și energia și optimismul. Este cazul lui Peter O'Shaughnessy, regizor, actor, cronicar dramatic și el însuși dramaturg (începător) din Melbourne.

— În Australia — *ne-a spus domnia-sa, printre altele* — teatrul nu are o tradiție autentic națională; pînă acum, poporul nu l-a simțit că este „al lui". Lucrurile stau cu totul altfel în muzică, de pildă, și chiar în pictură, unde, cu toate că nu putem vorbi despre o școală australiană propriu-zisă, prezența unei amprente naționale e de netăgăduit. Dar teatrul e o artă complexă, de sinteză; aici, procesul de maturizare se desfășoară mai lent.

În ultimii ani s-a făcut, fără îndoială, cîte ceva și de către autorități; au luat ființă o seamă de organe oficiale și oficioase. E limpede că pe oamenii noștri începe să-i supere faptul că sectorul teatral este încă în aproape exclusiva stăpînire a companiilor de manageri, care încurajează spectacolele comerciale, rentabile, în dauna artei. Cotitura în atitudinea opiniei publice față de teatru s-a produs recent — nu sînt decît 7—8 ani de atunci — și, în parte, a fost urmarea turneului de aproape zece luni întreprins în țara noastră de compania Old Vic din Londra, în frunte cu Laurence Olivier. Trupa engleză a dat mai ales spectacole shakespeariene și mi-aș permite să afirm că vizita ei a fost un moment hotăritor în evoluția teatrului australian.

— Într-atît a fost de pozitivă influența ei ?

— Mai precis : într-atît a fost de stimulatoare. Aș vrea să fiu bine înțeles. Nici prin gînd nu-mi trece să contest marile merite ale ansamblului Old Vic. Dar, în speță, în prețuirea ce o dau turneului cîntărește mai curînd alt considerent : trupa londoneză a dovedit că se poate face succes de casă și cu un repertoriu de calitate — și asta nu la cîteva spectacole excepționale, ci de-a lungul unei stagiuni întregi. Quod erat demonstrandum...

Dar influența marcată a școlii teatrale engleze, eu, unul, o consider primejdioasă pentru evoluția teatrului australian ; ea ar putea să-i anihileze în fașă personalitatea și să-l îndrumeze pe un făgaș, care dacă este acela al perfecțiunii, al strălucirii tehnicii scenice, nu este totdeauna și în egală măsură și făgașul profunzimii creatoare. Și pentru că Old Vic este o autoritate în materie de interpretare a lui Shakespeare, mă voi referi la operele acestuia.

Mă grăbesc să spun că, în privința montării, nu am nimic de reproșat englezilor: decor, lumini, costume — totul e simplu, clar, armonios. Rezervele mele țintesc concepția care prezidează la realizarea spectacolelor. Totul e minuțios șlefuit, pînă în cele mai neînsemnate amănunte, dar e o desăvîrșire mecanică, tehnică (am mai spus-o) care înăbușă vina elisabetană de poezie grațioasă și de robustețe, de vitalitate năvalnică. Se pierde ceva, ba chiar mult, din căldura operei. Și se creează tipare în care „se toarnă" personajele shakespeariene. Poate și din pricina timpului prea scurt rezervat pregătirii spectacolelor : 2—3, cel mult 5 săptămîni de repetiții pentru o piesă de Shakespeare ! E de la sine înțeles că actorii caută, în aceste condiții, un procedeu simplificator de conturare a personajelor. N-au încotro.

E drept, constatările de mai sus nu se aplică absolut în toate cazurile. Dar nu totdeauna excepțiile de la regulă sînt fericite. Astfel, eu am văzut *Neguțătorul din Veneția* și *Femeia îndărătnică*, amîndouă concepute pe linia unui decadentism vădit. Nimic net, polisat, mecanic — e adevărat ; dar, în schimb, totul era învăluit într-o atmosferă nostalgică, era văzut estompat, ca printr-un văl. Suflul Renașterii lipsea și aici cu desăvîrșire.

— Problema pare să vă pasioneze în sine, dincolo de consecințele ei pentru teatrul din țara dv. ?

— Firește, mi se pare a fi o problemă axială. Depășește cadrul strict al teatrului, fiind o problemă de cultură și, mai că aș spune, împingînd lucrurile pînă la limita lor superioară extremă : de practică a filozofiei culturii.

— Fiind vorba de repertoriul shakespearian, v-am ruga să ne spuneți dacă în Australia este uzitat sistemul adaptărilor după operele clasice ale dramaturgiei, așa cum se face în S.U.A. de pildă, sau chiar în Franța.

— Din nenorocire, sînt unii care recurg la acest procedeu. În ce mă privește, mă declar adversarul hotărît nu numai al acestor „adaptări", dar și al oricăror „operări" pe textele clasice. Școala teatrală italiană din secolul trecut avea obiceiul să foarfece textele originale, fără nici o măsură. Dar ce spun — „fără măsură" ! Parcă poate exista un simț sigur al măsurii acolo unde ai de-a face cu împletitura complexă, subtilă de fibre sensibile care alcătuiește opera literară ? ! Nepriceputul de tine tai și, fără să-ți dai seama, retezi poate o fibră care ție ți s-a părut lipsită de vlagă, dar pe care autorul a ținut-o anume la fund, pentru ca să o lase să prindă puteri. Prin intervenția ta, ai șubrezit logica lăuntrică, profundă a unuia din eroi. Nu, nu — a scurta nu e totuna cu a concentra — și jocul e primejdios.

T. S.

Tryggve Norum: „Inițiative, căutări au existat și există în teatrul norvegian"

— Evident : Ibsen, Björnson... Dar aceste nume evocate ori de cite ori se aduce vorba despre teatrul norvegian riscă să copleșească cu gloria lor, realitățile lui de azi. Realități mai modeste, e drept, și legate nu atît de o dramaturgie actuală, care să fi avut parte de consacrare internațională — cît de pulsația sănătoasă, viguroasă a vieții teatrale, în sine.

Curmind astfel, de la bun început, „intrarea în materie" schițată de noi pe făgașul unor date cunoscute, Tryggve Norum, teatrolog din Oslo, ne zîmbește prietenos și, fără să aștepte o nouă întrebare din partea-ne, continuă :

— Gîndiți-vă că la Oslo, oraș cu o populație de circa 400.000 de oameni, există șapte teatre, iar în restul țării mai avem cite un teatru permanent la Drontheim și Stavanger și două la Bergen. Și asta, la 4.000.000 de locuitori ! E limpede că nu poate fi vorba de un sector stagnant al vieții noastre culturale.

— *Într-adevăr. Dar ați citat trei orașe, în afară de capitală. Cum rămîne cu populația din nenumăratele așezări semiorășenești sau sătești înșirate de-a lungul coastei și al căilor de comunicație din interior ? Datorită însăși formei alungite a țării dv., problema distanței de cele cîteva centre trebuie să se pună pe alocuri destul de acut. Cum ajung oamenii de acolo la teatru ?*

— Aș spune. că teatrul ajunge la ei. Din 1949 ființează la noi „Riksteatret" (Teatrul de stat de turnee), cu un ansamblu propriu, stabil. Grație lui s-a putut ajunge în anii din urmă la un public nou, ale cărui reacții nealterate vor stimula — să nădăjduim — spre noi realizări pe cei ce lucrează la noi în domeniul teatrului. De altfel, țin să precizez că încă din 1948 a fost adoptată o lege prin care absolut toate teatrele din țară sînt obligate să efectueze anual un număr oarecare de turnee. În această privință, „Riksteatret" colaborează sistematic cu celelalte formații.

— *Din cele șapte teatre din Oslo, care este acela a cărui „personalitate" vi se pare mai semnificativă ?*

Tryggve Norum stă pe gînduri o clipă, cumpănindu-şi vădit răspunsul :

— Socotesc nimerit să vă vorbesc mai pe larg despre „Folksteatret" (Teatrul Poporului). El este rodul unei largi mişcări populare, ale cărei începuturi datează din anii imediat următori primului război — de prin 1919, 1920. Iniţial, a fost vorba de o organizaţie menită să asigure membrilor ei vizionarea spectacolelor de teatru la preţuri modeste. Sprijinită de sindicate, mişcarea pentru un teatru al poporului a luat apoi amploare, recrutînd un număr crescînd de membri : la un moment dat, după al doilea război mondial, se ajunsese la 15.000. Un timp — mai precis: opt ani — mişcarea a avut şi un organ de presă propriu, revista „Tribunen", care apărea de nouă ori pe an într-un tiraj de 13—15.000 de exemplare. În treacăt fie zis, am fost eu însumi redactor la acea revistă. Dar dificultăţile financiare ne-au silit să încetăm apariţia... În sfîrşit, în 1950 s-a putut păşi la amenajarea unei săli proprii, actualul Teatru al Poporului. Repertoriul a început prin a fi selecţionat cu seriozitate, iar punerile în scenă, realizate cu grijă, au ţintit poate mai puţin la satisfacerea gustului publicului, cît la formarea lui. Numai că... blestematele dificultăţi financiare şi-au vîrît şi aici coada ; fostul director artistic H. J. Nilsen a fost nevoit să-şi dea demisia şi acum „Folksteatret" a apucat pe făgaşul unui repertoriu mai facil, dar cu efecte „de casă" sigure.

Apoi este Teatrul Nou, care ca şi Teatrul Norvegian, joacă exclusiv piese în limba norvegiană nouă — landsmal.

Interlocutorul nostru se întrerupe aşteptînd, pesemne, o reacţie din partea noastră: ştim sau nu ce reprezintă, de fapt, limba norvegiană nouă ? Nu ne sfiim să-i cerem precizări.

— Spre deosebire de *riksmal* — cuvîntul înseamnă : limba statului — care are multe contingenţe cu daneza, *landsmal* — textual : limba ţării — se apropie mai cu seamă de suedeză. Creatorul ei a fost scriitorul erudit şi autodidact Ivar Aasen, care a trăit pe la mijlocul secolului trecut. El însuşi fiu de ţăran, Aasen a cutreierat ţara în lung şi lat, a studiat dialectele şi pe baza lor a conceput o limbă nouă, cu elemente curat norvegiene. Într-un fel, e o limbă „confecţionată", dar nu poate fi calificată ca artificială, pentru că izvorul ei sînt dialectele vii, vorbite de popor. Landsmal s-a afirmat tot mai mult, alături de riksmal, la radio, în şcoli, în manuale. La examenele de stat, de pildă, candidaţii trebuie să dea cîte o lucrare scrisă în fiecare din cele două graiuri ; la universităţi se ţin cursuri paralele ; studenţii originari de la oraş utilizează cu mai multă uşurinţă riksmal, pe cînd preferinţa celor veniţi de la ţară merge spre landsmal. Dar, în orice caz, trebuie să fie stăpîni pe amîndouă, ceea ce — veţi recunoaşte — nu le facilitează munca...

— *...Şi nici oamenilor de teatru — completăm noi, doritori „să revenim la oile noastre". Ne-aţi dat a înţelege, la începutul convorbirii, că dramaturgia norvegiană nu e astăzi la înălţimea marilor ei înaintaşi. Nu sînt, totuşi, indicii că ar fi în curs un proces de împrospătare a forţelor şi pe acest plan ?*

— Da şi nu. Da, pentru că numeric producţia dramaturgică originală creşte. Gîndiţi-vă că la ultimul concurs pentru autori scandinavi, organizat de Uniunea Teatrelor Nordice, Norvegia a prezentat 121 de piese. Se afirmă talente incontestabile: Tormod Skagestad, a cărui piesă *Securea rămîne sub copac* a fost premiată la concursul amintit, Finn Havrevold, autorul unei comedii psihologice de mare subtirime *Eva şi Johannes*, jucată acum doi ani pe scena Teatrului Naţional, Farjei Vesaas, distins cu Premiul Naţional pentru piesa-poem *Se luminează de zori* şi alţii. Vă mai pot cita numele lui Axel Kielland, scriitor cu renume bine stabilit în ţările scandinave. Una din piesele sale recente, *Stăpînul şi slujitorii lui*, a stîrnit vîlvă şi graţie subiectului ; este vorba de un caz judiciar foarte dezbătut de opinia publică norvegiană : al unui episcop care, pentru a înlătura din calea lui eventualii concurenți, a recurs la falsificări de acte și scrisori anonime.

La drept vorbind, dramaturgii noștri se cam feresc de tematica de actualitate, în ceea ce are ea esențial. Producția dramatică lincezește încă în matca unui pseudo-psihologism asocial, propriu comediilor și dramelor burgheze. De aci și slăbiciunile ei. Nu ne rămîne decît să regretăm că războiul ne-a răpit o personalitate atît de bogată ca Nordal Grieg. Era un poet în toată puterea cuvîntului, un om cu vederi net progresiste. Avionul pe bordul căruia se afla, în calitate de corespondent de război detașat pe lîngă o escadrilă de bombardiere, a fost doborît în 1943, deasupra Berlinului. Ne-au rămas prea puține scrieri de la el, mai ales o piesă : *Onoarea noastră și puterea noastră,* care stîrnește și astăzi încă polemici pătimașe... din pricina temei ei — și Tryggve Norum zîmbește cu subînțeles — : tratează despre profitorii războiului (primului, firește) și despre cei ce i-au căzut jertfă. Calitățile piesei nu sînt contestate de nimeni. Dacă Grieg ar fi fost în viață, ar fi avut acum 44 de ani — adică abia ar fi atins maturitatea creatoare...

— În lipsa unei dramaturgii naționale mai viguroase, ce nume figurează cu precădere în repertoriul teatrelor norvegiene ?

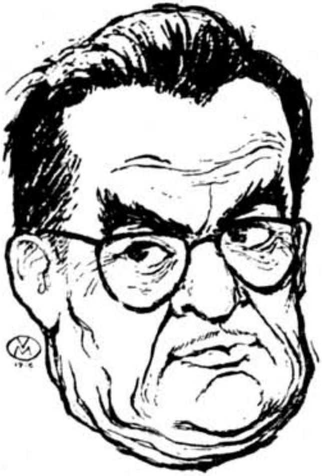
— Brecht, Miller, Anouilh, Eliott — aceștia, în primul rînd. Cehov, Leonov — *Invazia* e o piesă care deșteaptă ecouri în inimile norvegienilor — și Sartre.

Trebuie să vă mai spun că între 1945 și 1951 a existat, tot la Oslo, un Studio Stanislavski, fondat și animat de un grup de tineri entuziaști ai teatrului, proveniți din rîndurile mișcării ilegale, de rezistență. Repertoriul acestui studio era ales cu deosebită grijă, dar grupul nu s-a putut menține un timp mai îndelungat, din cauze materiale. Erau mai mult amatori, dar amatori de foarte bună calitate și dintre care mulți au devenit cu timpul actori profesioniști. Ei s-au încumetat să joace și teatrul lui Cehov și al lui Brecht...

După cum vedeți — *a încheiat Tryggve Norum* — inițiative, căutări au existat și există. Însă nu-i mai puțin adevărat că oamenii noștri de teatru întîmpină greutăți materiale considerabile. Poate că sînt totuși prea multe teatre — cel puțin la Oslo ; din această cauză, uneori, ele nu se pot menține pe linia de plutire, decît cu prețul unor concesii regretabile în materie de repertoriu, situație ce nu e încurajatoare pentru dramaturgi. Dar, urma alege și noi avem încredere în roadele viitorului.

S. T.

Alberto Cavalcanti: „Teatrul brazilian... în criză de repertoriu și actori”



Teama de a fi inoportun, solicitîndu-i cunoscutului cineast Alberto Cavalcanti cîteva date asupra teatrului brazilian contemporan, resimțită înaintea întrevederii cu regizorul brazilian, mi-a fost risipită în primele clipe ale discuției noastre.

— Mă bucur, *mi-a spus Alberto Cavalcanti,* că am prilejul să cunosc revista „Teatrul". Cinematograful, oricit de scump inimii mele, n-a putut și nu va putea stinge dragostea mea pentru teatru. Scena, culisele, luminile rampei, iată cadrul în care a apărut pentru prima oară regizorul Cavalcanti. De teatru mă leagă amintiri dragi, succese și inerentele melancolii ale insucceselor, de care nu scapă aproape nici un creator... Îmi amintesc cu plăcere de *Juliette ou la Clef des Songes* a lui Neveux, pe care am montat-o în 1930 la Théâtre de l'Avenue... Piesa lui Neveux a marcat un mare succes în special datorită admirabilei interpretări a celebrei Falconetti. Desigur, de teatrul francez mă leagă și alte amintiri, aidoma de plăcute...

— *Se pare că activitatea dv. — mă refer la cea teatrală — s-a desfășurat cu precădere pe scena franceză.*

— Nu numai pe scena franceză. Activitatea mea de ieri ca și cea de astăzi, pe scenă sau platou de filmare, se desfășoară, datorită unor condiții obiective, îndeobște, în afara granițelor patriei mele. Teatrul brazilian, în special, cunoaște astăzi o stagnare cu atît mai dureroasă cu cît, în secolul al XIX și în primul deceniu al veacului al XX-lea, el a înregistrat un avînt deosebit de promițător. Deși puternic influențat de cultura teatrală portugheză, și într-o măsură mai mică de teatrul francez, ai cărui soli poposeau ades pe pămîntul brazilian, mișcarea noastră teatrală s-a manifestat, de la primele începuturi, în forme și cu un conținut specific național. Astfel, spectacolul de revistă, una din formele spectacologice tradiționale ale teatrului brazilian, inspirată de sărbătoarea populară a carnavalului, oferea pe fundalul unei autentice muzici de carnaval, o suită de imagini satirice ale realității. Se înțelege, paralel cu teatrul de revistă, pe atunci străin de vulgaritățile și obscenitățile ce-i determină astăzi greutatea specifică în Occident și chiar în Brazilia, s-a dezvoltat și un teatru de dramă. Avîntul mișcării teatrale a generat un avînt al dramaturgiei naționale. Dramaturgi ca Antonio José, Martinos Pena, Artur Azevedo sau França Junior — a cărui operă a reflectat problemele politice și sociale arzătoare de la sfîrșitul celui de al XIX-lea veac — și-au cîștigat o meritată consacrare.

După primul război mondial, odată cu larga dezvoltare a cinematografului, teatrului i s-a acordat din ce în ce mai puțină importanță și astfel el a rămas astăzi mult în urma celorlalte arte. Nu trebuie să trageți greșita concluzie că cinematografia braziliană cunoaște în schimb o perioadă de înflorire maximă. O asemenea concluzie ar fi fundamental greșită, cinematograful brazilian trece printr-o criză similară cu aceea pe care o încearcă teatrul nostru. Referindu-mă la dezvoltarea cinematografului în detrimentul teatrului, am în vedere tot mai accentuata pătrundere a produselor industriei cinematografice americane în țara noastră. Cinematograful n-ar fi stînjenit dezvoltarea teatrului, dacă americanii n-ar fi achiziționat treptat toate sălile de teatru pentru a le transforma în cinematografe. De altă parte, guvernul brazilian acordă mult prea puțină atenție teatrului, care se zbate din răsputeri pentru a se menține, cît de cît, pe linia de plutire. Este știut că țările coloniale, ca și țările cu structură capitalistă, cunosc o mai accentuată dezvoltare a artelor individuale, pictură, sculptură, muzică, în timp ce țările cu o organizare socială superioară sprijină în aceeași măsură și așa-zisele arte individuale și dezvoltarea celor colective.

În Brazilia funcționează două teatre permanente importante: „Teatro braziliero de comedias“ și cel al „Mariei del Costa“, ceea ce veți recunoaște e mult prea puțin. Dacă în pofida acestor grele condiții, tradițiile noastre teatrale mai sînt totuși cultivate, aceasta se datorește fără îndoială unor entuziaști animatori, ca Maria del Costa, Procopio Fereira, Bibi Fereira și alți cîțiva care animați de o nestrămutată încredere în viitorul teatrului nostru, îl slujesc astăzi cu abnegație. Gîtuiți totdeauna de mari nevoi materiale, ei organizează trupe teatrale, întreprind turnee, închiriază săli pentru cicluri limitate de spectacole, într-un cuvînt, se zbat pentru a îndestula măcar în parte interesul și dragostea poporului nostru pentru arta teatrală. Dar pe lîngă neloiala concurență a industriei cinematografice americane ce o au de întîmpinat, aceste formații sînt ades nevoite să lupte și împotriva concurenței radioului și televiziunii. Oferind salarii mult mai mari decît cele plătite de aceste formații, radioul și televiziunea mobilizează majoritatea cadrelor actoricești. Radioul brazilian transmite zilnic o emisiune de teatru de 20 de minute. În cadrul ei sînt prezentate fragmentar, în foileton, diverse opere dramatice. O asemenea emisiune, care se încheie zilnic cu formula „va urma“, solicită importante forțe actoricești, iar actorii nu pregetă să accepte avantajoasele angajamente ce li se oferă. Gîndiți-vă, nici un teatru nu poate garanta un angajament atît de lung.

Era inevitabil ca această criză a teatrului să genereze și una a dramaturgiei. Se scriu foarte puține piese originale, scriitorii cantonînd mai mult în domeniul traducerilor și adaptărilor.

— Vorbeați de dragostea poporului brazilian pentru arta scenică. Oare acest interes, în parte împlinit de formațiile profesioniste, nu a stimulat nașterea unei mișcări de amatori?

— Chiar o intensă activitate a teatrului de amatori. Multe din formațiile teatrale neprofesioniste întrunind laolaltă funcționari, medici, profesori, se bucură de o apreciere unanimă. Astfel e cazul formației „Teatro des Amadores de Pernambuco“, din localitatea Recife, sau al ansamblului „Los Comediantes“ din Rio de Janeiro. De asemenea, se bucură de o largă răspîndire formațiile de amatori ale naționalităților conlocuitoare din Brazilia: ansambluri franceze, engleze, germane, ce prezintă spectacole în limba națională. Nu mai puțin meritorie este și activitatea teatrelor studențești, astăzi cu deosebire răspîndite datorită lui Pasquale Carlos Magnos, unul dintre cei mai activi animatori ai teatrului brazilian contemporan. Cred însă că toată această largă rețea a formațiilor de amatori, deși meritorie și binevenită, nu poate suplini lipsa unei activități teatrale profesioniste. În cadrul acestor formații activează oameni cu profesiuni bine stabilite, ce-și dobîndesc pregătirea scenică numai în cadrul ansamblurilor respective. După doi-trei ani de activitate artistică, ei părăsesc formațiile pentru a se consacra în exclusivitate profesiunii de bază. În locul [illegible] se recrutează elemente noi, nepregătite, nevoite să pornească de la abecedar în problemele teatrului. Astfel, formațiile de amatori devin o școală de teatru ai cărei absolvenți nu ajung însă din păcate să mărească rîndurile actorilor profesioniști. Experiența dobîndită se pierde, iar teatrul brazilian continuă să se zbată într-o criză de repertoriu (formațiile se adresează repertoriului existent) și de actori.

— Care sînt după părerea dv. căile pentru depășirea actualului impas al teatrului?

— O preocupare mai atentă și intensă din partea celor chemați să răspundă de destinele poporului brazilian, pentru arta noastră națională: teatru, cinematograf, radio etc.

Brazilia are bogate tradiții teatrale, animatori devotați, actori talentați, suficiente elemente în stare să asigure un grabnic reviriment al mișcării noastre teatrale... desigur, atunci cînd guvernul brazilian va socoti și el că a sosit în sfîrșit momentul să se preocupe de această problemă.

V. D.

cronica

HORIA DELEANU

Oamenii curioşi şi rutina

Există pe lumea asta o seamă de oameni curioşi...

Unii, foarte slabi de înger, nu sînt în stare să-şi adune niciodată puterile pentru a rezista ispitei celei mai mici reuşite. Cînd au izbutit ceva, sau mai exact cînd li se pare că au ajuns la un rezultat, care capătă proporţii fabuloase în imaginaţia lor torturată de omagii posibile, îl înscriu cu religiozitate în cartea... succeselor personale şi nu vor să-l uite nici în ruptul capului. Această amintire ajunge să devină obsesivă şi tot ceea ce iniţiază ulterior seamănă ca două picături de apă, fie în intenţie, fie în desfăşurare, fie în formă finală, cu izbînda de altă dată. Toate creaţiile lor se reflectă în oglinda aceleiaşi prime reuşite, aducînd la lumină imagini obositor de asemănătoare. Oamenii aceştia devin tributari rutinei, *care le macină puterile, învîrtindu-i într-un cerc vicios.*

Alţii construiesc un soi de teorie menită să seducă la prima lectură pe naivi:

— Jos invidia care îşi zice cîteodată emulaţie! Ambiţia întrecerii altora este rezultatul unui joc al orgoliului minor. De aceea, în cel mai bun caz — şi cine ştie cînd o perfectă arhitectură a condiţiilor obiective va indica această situaţie optimă! — trebuie susţinut efortul pentru propria depăşire. Dar ce greu e să te cîntăreşti cu precizie în balanţa propriilor succese! Şi cît e de posibil să nu ajungi niciodată să depăşeşti realizarea ta importantă, înregistrată într-un moment inspirat. (Desigur că arbitru rămîne aici tot autorul realizării cu pricina, persoană care nu consideră demn să intre în competiţie cu ceilalţi.)

Şi aceşti oameni, acrobaţi emeriţi ai speculaţiilor găunoase, ajung tributari rutinei, *care le indică cu consecvenţă un drum din ce în ce mai uniform, mai aproape de tiparul iniţial al... realizării importante.*

Mai există încă cel puţin o categorie de creatori, care ajung la un rezultat asemănător, pornind de la un start în aparenţă diferit. E vorba despre aceia care şi-au făcut o profesiune din frondă. Ei sînt mereu în opoziţie. Mai alaltăieri li se părea — am ajuns, explicit, la oamenii de teatru — că sistemul lui Stanislavski (pe care, fără îndoială că nu-l cunosc pe note, ci după o ureche mai mult sau mai puţin muzicală) e prea rigid şi că formula Meyerholdt ar fi mai convenabilă. Ieri, auzind că s-a purces la o reconsiderare a opiniilor lui Meyerholdt (pe care-l cunosc foarte bine după nume), s-au declarat nemulţumiţi de geometria acestei metode şi şi-au amintit de Dullin, Reinhardt, Piscator, Gordon Craig ş.a. Toate aceste nume le pronunţă bine, cu un impecabil accent francez, german, englez; posedă, pentru orice eventualitate, şi unele informaţii anecdotice asupra vieţii acestor personalităţi în teatrul vremii. Dar azi, mîine, poimîine, se vor declara pe rînd nemulțumiți de fiecare din soluțiile propuse de aceștia.

Profesioniștii frondei cu orice preț ajung, printr-un paradox aparent, și ei tributari rutinei, repetînd la infinit, în practica spectacolului, „soluțiile" lor proprii — jalnic de sărace, de altfel — fiindcă nimic nu ajunge să-i satisfacă îndeajuns, pentru a-și pune probleme noi, pentru a propune rezolvări noi.

Toți acești cunoscuți ai noștri — indiferent dacă se îndeletnicesc cu fronda profesională, cu speculația fantastică a exclusivei autodepășiri, cu obsesia micilor reușite, sau cu sinteza acestor „metode" — s-au pus sub oblăduirea Sfintei Precauții, care-i ferește de boală, accident și alte mari necazuri. Ei fac parte din familia acelora care dacă joacă la ruletă mizează pe roșu sau negru și nu pontează niciodată pe număr. Din păcate, ei repetă cu disperare același joc și în teatru, împărțindu-și șansele, cînd se pornesc să riște, între „soț" și „fără soț".

Profesînd confortabila rutină, ei ajung la un moment dat s-o genereze și să contagieze, mai rău ca orice virus, și pe alții. Boala se întinde, fiind întîi epidemică, pentru ca atunci cînd devine endemică să reprezinte o adevărată primejdie socială. Tratamentul este extrem de dificil și de aceea trebuie preferate, oricît ar fi de complicate, măsurile profilactice.

E foarte greu, aproape cu neputință, să apreciezi cu exactitate ravagiile pe care le-a făcut acest virus în teatrul nostru. Nu poți însă să nu constați din cînd în cînd, după ce faci un diagnostic diferențial, că diverse simptome locale solicită o atenție majoră.

În literatura dramatică, bolii acesteia i se zice cîte o dată, printr-un eufemism, schematism. Ea îmbracă aici uneori forme grave, contagiind Îndrăgostiții, aviatorii care fac Zbor de noapte, activiștii care își zic Simeon Albac ș.a. Ramificațiile sînt largi și nocive, chiar cînd atacă numai parțial opera. Ce păcat că o lucrare plină de prospețime, cu unele valori incontestabile, ca Ziariștii, n-a fost scutită de tributul datorat rutinei, acceptînd în economia ei un personaj negativ, Pamfil, înzestrat cu toate defectele din lume și încă cîteva pe deasupra, sau un erou pozitiv invizibil, Ion Gheorghe, care își poartă crucea, ținînd pe umerii împovărați numai și numai calități!

În materie de regie, aceleiași maladii i se datorează probabil călătoria fără escală Caragiale-Molière, care a fost întreprinsă în spectacolul de la Național cu Doctorul fără voie și Căsătoria silită.

Tot de aici provin și listele neoficiale de „emploie"-uri, care circulă între oamenii de teatru și care se confirmă, ca un blestem inevitabil, în foarte multe distribuții profund... cumpănite. Și să-mi fie cu iertare, dacă înfrîngînd aceste legi nescrise, l-am preferat pe Radu Beligan în Tuzenbach și Cerchez, și pe Costache Antoniu în Prozorov și Cernogubov, în pofida rolurilor prin excelență comice prevăzute obligatoriu în buletinul bursei de valori artistice pentru acești deosebit de înzestrați interpreți.

Rutina prezidează, de multe ori, și la alcătuirea repertoriului. Mi-e greu să înțeleg altfel de ce Bertolt Brecht poate fi jucat numai la secția germană a teatrului din Sibiu; de ce Shaw a fost întîlnit în anii din urmă numai pe scenele de la Pitești sau Cluj; de ce cînd se vorbește acum despre Anouilh, secretariatele literare se uită numai la piesele sale „trandafirii" și nu se opresc, de exemplu, și la una din cele „negre", Sălbatica, care are interesante valori etice, artistice și o sumă de implicații sociale; de ce lui Goldoni îi e sortit, fără drept de apel, să fie reprezentat prin Mincinosul, evitîndu-se Certurile la Chioggia, de pildă, care își justifică, din toate punctele de vedere, mai degrabă includerea în sfera de preocupări a slujitorilor *contemporani ai Thaliei; de ce, în sfîrşit, Gorki apare şi anul acesta, aproape prin excepţie, în planurile de activitate ale teatrelor.*

La fel cum nu pot fi de acord cu tov. Vasile Moldovan, care scrie în revista noastră că „intenţia lăudabilă a unor regizori de a monta teatrul romantic al unui Goethe sau Schiller se izbeşte de o anumită eterogenitate a colectivului nostru". Crede oare directorul Teatrului Naţional că Intrigă şi iubire *sau* Hoţii *au găsit în stagiunea trecută colective mai puţin „eterogene" pe cele două scene unde au fost montate în Bucureşti? Sau consideră că Goethe şi Schiller, deoarece tot au înfruntat veacurile, pot să mai aştepte cîteva decenii pînă să fie jucate de nişte colective perfect omogene?*

Pornind de la repertoriu şi trecînd prin toată filiera de mari emoţii şi eforturi care duce la spectacole, e necesar ca oamenii noştri de teatru — scriitori, actori, regizori, dar şi directori, secretari literari ş.a. — să se găsească pradă unei obsesii: dorinţa neistovită de a îmbogăţi cu accente noi limbajul scenic, modalitatea de expresie convingătoare şi artistică a teatrului.

Numai aşa vom putea scăpa de o altă obsesie, de spectrul gravei, dar nu incurabilei maladii a rutinei, care pîndeşte, clipă de clipă, lacomă, ca o pasăre de pradă neiertătoare, din fiecare ungher al scenei...

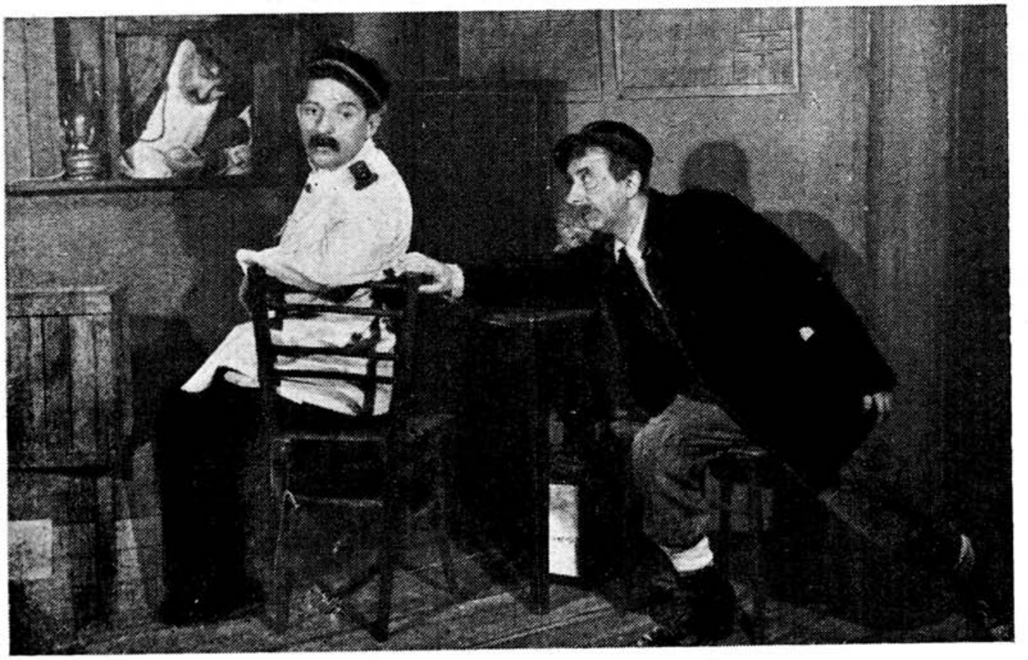
Poezia şi comicul nostalgiei

S-a scris despre literatura dramatică a lui Mihail Sebastian ca despre un teatru al evadării: personajele sale ar fi nişte eroi care se smulg dintr-un complex de date sociale şi morale, pentru a se integra unei alte ordini, unei alte lumi mai bune, mai frumoase. După părerea noastră, această afirmaţie rezultă sau din confuzia între intenţie şi act, sau din nejustificata acreditare ca univers, a unei simple imagini.

Personajele lui Mihail Sebastian nu sînt oameni ai faptei, eroi care efectuează realmente evaziunea. Ştefan Valeriu, domnul Bogoiu, Marin Miroiu, Alexandru Andronic sau cei trei din *Insula* nu depăşesc condiţiile existenţei lor imediate, nu evadează, ci *tînjesc* spre evadare. Linia lor interioară, autenticitatea lor umană nu ajung să fie definite de fapta, ci numai de intenţia lor. Pe de altă parte, posibilitatea evadării implică existenţa reală a unei alte lumi, ale cărei elemente, identice cu ale lumii repudiate, să fie înălţate la o altă putere şi îmbinate într-o armonie superioară. Or, un astfel de univers moral şi social nu există nicăieri în opera lui Mihail Sebastian; cel de al doilea termen al evaziunii, ţinta, nu e niciodată atinsă, tocmai pentru că nu e o realitate, ci o utopie. Cosmosul antic al lui Alexandru Macedon, în *Ultima oră;* insula, în piesa cu acelaşi nume; durata pură indeterminată, în *Jocul de-a vacanţa;* astrul fericirii în *Steaua fără nume* — toate acestea nu sînt realităţi, ci imagini, metafore; ca atare, ele nu pot fi realizate, ci doar vizate. Aşa încît actul evaziunii este continuu înlocuit cu nostalgia desprinderii din datele concrete ale existenţei.

Dacă evadarea, ca act, poate constitui o situaţie dramatică, nostalgia poate fi cel mult o stare lirică. Iată de unde izvorăşte poezia pieselor lui Sebastian: e o poezie tipic metaforică, în sensul că suprapune datelor existenţei reale o imagine idealizată, vehiculînd sentimentul unei aspiraţii aproape nedefinite. Există însă şi un comic al acestei nostalgii. Măsura în care, vizînd — cu pasul unui dans interior — o splendidă realitate imaginară, aceşti eroi lirici nu se desprind de condiţiile vieţii lor, nu se scutură de zdrenţele care-i acoperă, ci — din contra — se împiedică din ce în ce mai mult în ele, încît pînă la urmă gestul înălţării se frînge în gol, ineficient — măsura aceasta e chiar măsura comicului lor. Filozofic vorbind, comicul este însăşi neputinţa omului de a atinge umanul, este căderea sa în caricatură, în schematism şi rutină.

Pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, spectacolul *Steaua fără nume* trăieşte din acest amestec inextricabil de comic şi poezie, caracteristic personajelor nostalgice ale lui Mihail Sebastian. Re-



Scenă din actul I

gia artistică semnată de Sică Alexandrescu a pus în lumină reflexele autenticității umane, surprinse printre ruinele vieții provinciale, asemenea scînteierii unui nisip aurifer. Este, fără îndoială, o intuiție a înseși substanței dramatice cu care a operat. Dar, intuind comicul și poezia personajelor, regia a lăsat parcă aceste elemente la libera alegere a unora dintre interpreți. Iar aceștia au ales: Marcel Anghelescu, Costache Antoniu și chiar Const. Bărbulescu au ales poezia; Gr. Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitrescu-Timică și Marietta Deculescu au ales comicul. Distribuite în felul acesta, pe personaje, nu pe momente dramatice — cele două elemente formează însă o pastă discontinuă, un univers eterogen. La nivelul cel mai de sus al realizării artistice, un spectacol își dezvăluie semnificațiile nu atît prin determinarea elementelor constitutive, cît prin îmbinarea, prin dozajul lor: se petrece acolo o adevărată alchimie, un proces tainic în care substanțele se opun și se contopesc, se neagă pe ele însele și se afirmă. Pentru ca personajele lirice ale piesei *Steaua fără nume* să devină eroi dramatici, e nevoie tocmai de această necontenită cădere, pe parcursul aceluiași rol, din comic în poezie și iar în comic: o dialectică fină, imponderabilă, dar amară totodată, pentru că termenul suprem marchează din nou datul inițial.

În rolul șefului de gară, Marcel Anghelescu a conturat, cu marile sale posibilități actoricești, un profil uman, ponderat, aproape serios. Gestul său dramatic a fost retezat mai sus de jumătate, tocmai acolo unde trebuia să se dezvolte în comic, în ridicol. Estompînd sau trecînd în grabă peste grotesc, interpretul a lipsit rolul de suculență și pitoresc. Fără îndoială, șeful de gară este mai cald, de o omenie mai puțin degradată decît domnișoara Cucu, de exemplu; dar, ridicîndu-se deasupra ticurilor profesionale ale acesteia, nu înseamnă că personajul nu și le are pe ale sale (să ne amintim scena cu țăranul)!

Linia aceasta, a umanizării prin depărtarea de caricatură, a fost urmărită îndeosebi de Costache Antoniu, în Udrea. Profesorul de muzică este de o bonomie încîntătoare, simpatic, timid, discret, modest. Interpretul a dovedit, desigur, măsura măiestriei sale ilustrînd aceste calități. Ni se pare însă că, în sensul acesta, a dat prea mult. Udrea este cel care determină schimbarea de atitudine a Monei față de Miroiu, iar faptul acesta dă *cheia* personajului. O clipă, necunoscuta fusese înspăimîntată de „pasiunea" profesorului de matematici: acesta utiliza un limbaj inedit și vădea o orientare fixă, extramundană; eticheta de „nebun", cu care lumea acelui tîrg îl înfiera pe Mi-

Scenă din actul II

roiu, nu i se părea chiar lipsită de acoperire reală. Iată însă că aceeași etichetă, aplicată lui Udrea, îi salvează pe amîndoi profesorii în ochii ei. Cum se explică faptul acesta? Ni se pare că comportamentul lui Udrea e revelator pentru Mona tocmai prin ridicolul său: pasiunea majoră a lui Miroiu pentru universul uranic devine, la profesorul de muzică, o pasiune minoră pentru... cornul englezesc, iar trecerea aceasta de la o tonalitate la alta constituie prilejul unei revelații a umanului implicat în cei doi oameni. Psihologic vorbind (și arta urmărește tocmai această geografie interioară), Mona realizează viziunea justă a lui Marin datorită acestui contrast, care-i arată că „nebunia" lor e doar aparentă, de suprafață, amuzantă (ea însăși va cădea, o clipă, în „ticurile" lor de provinciali). În interpretarea lui Costache Antoniu, Udrea n-a părut un biet profesoraș de provincie, ci un geniu muzical în exil, ceea ce considerăm că este o exagerare. Umanitatea lui Udrea nu se divulgă în obsesia sa, ci în prietenia discretă dar profundă pentru Marin sau în docilitatea față de domnișoara Cucu.

Chiar și Const. Bărbulescu, prin rîsul franc cu care o întîmpină pe directoare, prin superioritatea lipsită de dispreț cu care tratează pe Miroiu, a făcut din Grig un om mai puțin odios decît permitea textul.

Dacă interpreții amintiți au fugit de comic, construindu-și personajele pe dimensiuni interioare, în schimb, alții au pus accentul pe linia caricaturală. Mulată pe realitatea cotidiană, dar colorînd fiecare detaliu prin mișcare, gest și mimică, apariția lui Gr. Vasiliu-Birlic este irezistibilă. E suficient să amintim păstrarea continuă a stegulețului la subțioară, pentru a indica modul în care interpretul știe să surprindă datele semnificative, ridicîndu-le la o potență artistică.

Rigidă, colțuroasă, acră și plină de prejudecăți, domnișoara Cucu a găsit în Silvia Dumitrescu-Timică, o interpretă fidelă. Nu o dată, conformația unghiulară a feței sale a dat iluzia unei măști care, susținută prin mers și atitudine, a definit cu pregnanță personajul. Bătrîna domnișoară are însă, și ea, un moment de grație: discuția cu Mona, pe care interpreta nu l-a marcat îndeajuns; licărul, de o singură clipă, al sufletului a fost abia indicat, printr-un semiton vocal.

O figură dramatică a piesei lui Sebastian este Mona: ea este singurul personaj care se mută dintr-o ordine socială și morală în alta, care se smulge dintr-o dată și recade dureros în condiția sa dintîi. Coborîrea sa în gară este un joc al întîmplării ; dar comuniunea sa sufletească cu Miroiu nu are nimic accidental : e revelarea aceleiași adîncimi umane — gingășie și generozitate, sete de adevăr și frumos — pe care existența cotidiană a unui tîrg de provincie, cît și a Capitalei, o îngustează și o degradează.

Interpretînd acest rol, Marietta Deculescu a uitat să dea văpaie și lumină acelui moment extraordinar, suprem, cînd din adîncul ei a țîșnit miracolul iubirii, ca o floare care se desface într-o clipă. În spectacolul de pe scena Teatrului Național, Mona a pierdut acest moment al autenticității umane : interpreta i-a subliniat, în actul I, dezabuzarea, plictisul și indiferența, dar nu a pus accent, în actele următoare, pe prospețimea sufletească, pe sentimentul unei beatitudini unice, care o fac, pentru un timp, incandescentă și pură. În felul acesta, întîlnirea cu Miroiu, care trebuia să fie prilejul unei stări de grație, nu pare pentru Mona decît o aventură, iar tragicul reîntoarcerii ei într-o lume amorfă se dizolvă.

Singurele personaje care au conturul împlinit, pe ambele lor fețe, sînt profesorul Miroiu și eleva. De data aceasta, poezia și comicul se nasc unul pe celălalt, în elanurile și căderile nostalgiei, ca în pîlpîirea unei flăcări. În interpretarea întru totul superioară a lui Radu Beligan, Miroiu pornește de la modestie, blîndețe și tenacitate intelectuală, descrie o curbă ascendentă, iluminîndu-se de pasiunea adevărului științific și de revelația iubirii, pentru a se reîntoarce la pragul de unde a pornit. Pe parcurs, evoluția aceasta este o împletire de deformații profesionale și de iluminări, de mari respirații sufletești și de decepții. Autenticitatea lui Miroiu vine din contemplarea (avem de-a face cu un visător, nu cu un om al faptei) unor realități, care — comparativ cu efemeritatea și superficialitatea duratei cotidiene — se vădesc profunde, perene, imuabile. De la uimirea naivă (cînd Mona mărturisește că n-a văzut încă Ursa Mare), la înfiorarea rece în fața unui cosmos absurd și mort ; de la aviditatea omului de știință bîntuit de o idee, pînă la tremurul gingaș în îmbrățișarea fetei, de la nostalgia unei alte planete foșnitoare și luminoase, pînă la resemnarea cumplită cuprinsă în reluarea, în tonalitate gravă, a replicilor din actul II („Stelele nu se abat niciodată din drumul lor“ și „...și iar *Allegro*“) Radu Beligan a parcurs un întreg registru psihologic, distingînd cu finețe fiecare treaptă, ca o claviatură limpidă.

Alături de această biruință actoricească, semnalăm cu bucurie silueta fermecătoare, prin întruparea omogenă a ingenuității și mărginirii spirituale, pe care Eugenia Popovici a realizat-o în rolul elevei Zamfirescu. Dacă cele trei personaje — eleva, Mona și domnișoara Cucu — pot fi considerate ca trei vîrste care acuză, treptat, degradarea feminității în această „planetă de provincie“ supusă unui timp implacabil care falsifică și ruinează — ipostaza dintîi, ilustrată de Eugenia Popovici, s-a dovedit mai complexă și mai adîncă.

Prin virtuțile indicate mai sus, spectacolul *Steaua fără nume* se impune atenției noastre. Dar el nu aduce, totuși, o nouă viziune a teatrului lui Sebastian, aceea în care îndrăzneala și fantezia își dau mîna pentru a valorifica toate implicațiile artistice ale piesei.

Pe linia satirei romînești

Cu deosebirile sociale și morale pe care le implică scurgerea unei jumătăți de veac, *Plicul* lui Liviu Rebreanu aduce pe scenă substanța comediei caragialești, privită cu ochiul unui ardelean. De cealaltă parte a Carpaților, înlocuind masca abnegației politice cu aceea a intereselor obștești, nepoții lui Tipătescu și Cațavencu par mai practici și — prin aceasta — mai cinici. Diferența între aceste două generații ale aceleiași societăți măsoară exact distanța dintre amoral și imoral. Ceea ce, la Caragiale, era sublimă inconștiență, vacuitate interioară, la Rebreanu devine luciditate odioasă, intransigentă.

Nu credem că Rebreanu a văzut, cu 50 de ani mai tîrziu și în Transilvania, societatea pe care a văzut-o Caragiale în Muntenia. Ci socotim, mai degrabă, că autorul lui *Ion* și-a ales ca model literar *O scrisoare pierdută*. Căci personajele din *Plicul* sînt reprezentative nu atît pentru societatea ardeleană, cît pentru modul cum un scriitor ardelean a văzut universul moral al unui predecesor : e o altă mentalitate, o altă secțiune artistică, la un alt nivel.

E destul să urmărim similitudinile de intrigă și compoziție, pentru a ne da seama că avem de-a face cu o certă înrudire literară. În preajma sărbătorilor Crăciunului, autoritățile unui oraș provincial profită de necesitatea aprovizionării populației, pentru a-și consolida interesele lor: primarul Arzăreanu și cumnatul său Flancu vor să cîștige sume mari transportînd 30 de vagoane de lemne. Șeful gării nu este însă dispus să le dea vagoanele, decît în cazul că va obține grațiile Victoriței, nevasta primarului, pe care o iubește în taină de șapte ani. Victorița nu este însă dispusă să se preteze la acest joc, decît în cazul că va cîștiga, prin șeful gării, o mie de lei de fiecare vagon. Primarul nu este însă dispus să-l mituiască pe șef, decît vărsîndu-i banii din „fondul milelor". Consilierul Hurmuz nu este însă dispus să aprobe o asemenea propunere, decît asigurîndu-i-se și lui beneficiul transportării a 80 de porci. Formînd un cerc închis, toate aceste interese pot fi satisfăcute, deoarece, rînd pe rînd, fiecare se constituie în cauză și efect. Reclamația primarului împotriva șefului de gară — rod necugetat al unui moment de gelozie — amenință să rupă, pentru un moment, acest echilibru. Văzînd însă că nu poate dovedi cu probe mituirea lui Galan (plicul cu bani nu se află la acesta, ci la destinatar: la Victorița), Arzăreanu neagă paternitatea reclamației, iar inspectorul venit în anchetă nu are ocazia să destituie decît pe bietul odăiaș Ion Taman, care a avut nerușinarea să-i ia un bacșiș de cinci lei.

Jocul dublu al fruntașilor urbei (în adînc, urmărirea profitului personal; la suprafață, satisfacerea interesului obștesc); personajul unic feminin utilizat ca instrument; opoziția politică, anulată în clipa cînd interesele coincid; ședința de la primărie din actul II, cu alocuțiunile demagogice, iată indicii concludente în ceea ce privește asemănarea celor două comedii.

Dar orgoliul naiv al personajelor caragialești devine aici un exercițiu lucid al interesului material. Nu poziția socială sau politică, nu obsesia ierarhiei în universul strîmt al unui tîrg provincial, ci pătimașa urmărire a cîștigului bănesc este motorul acțiunii în *Plicul*. Eroii lui Rebreanu nu stau dincolo de imperativele materiale, într-un joc în care ambiția și reputația conlucrează, și unde profitul e doar un corolar, ci în plin cîmp de luptă pentru bani.

Nu este vorba de o deosebire de straturi sociale (la Caragiale — ciocoimea; la Rebreanu — intelectualitatea burgheză), ci de praguri morale. Pe lîngă universul crud al lui Rebreanu, viziunea lui Caragiale este aproape senină. Cațavencu are ceva amuzant, față de cinicul Hurmuz. Personajele lui Caragiale luptă cu mijloace clasice care, într-un anumit fel, nu le aparțin: șantajul, minciuna, violența, protecția de fuste din *O scrisoare pierdută* sînt instrumente moștenite; eroii caragialești fac ceea ce făcuseră și alții înaintea lor (vezi procedeul identic la Cațavencu și Dandanache!); ei țin în mînă cărți de joc soioase de jegul predecesorilor. La Rebreanu însă, personajele sînt oameni noi; metodele lor se nasc și se formează odată cu ei: există un anume inedit, o anume cruditate în acțiunea lor. Intelectualitatea aceasta nu e formată din elemente dezaxate, ramolite sau senile, ale unei pături sociale decrepite, ci din oameni viguroși și lucizi: o burghezie în plină agitație, care-și croiește drum cu umărul. La Caragiale, perspectiva în care se situează mobilurile intrigii vine dindărătul personajelor; acestea sînt împinse din spate de conștiința rangului social, de tradiția familială, de reputația lor; ele acționează, pentru că *nu vor să piardă* pozițiile pe care le dețin. La Rebreanu, din contra: perspectiva se deschide în fața lor, spre viitor; personajele sînt atrase de mirajul profitului; ele acționează pentru că *vor să cîștige* noi poziții. Caricaturile morale ale lui Caragiale izbutesc, uneori, să fie generoase. Comparată cu Victorița, coana Joițica are farmec, are poezie feminină. Tipătescu e deopotrivă solicitat

Două scene din „Plicul"

de amorul pentru Zoe și de ambiția politică; Arzăreanu însă este un om lipsit de orice scrupul, pentru care soția e un simplu mijloc de înlăturare a dificultăților în afaceri.

Personajele lui Caragiale sînt comice în esența lor, sînt caricaturi. Peste aceasta, se adaugă comicul de limbaj, care — dintr-o dată — le face grotești. Astfel, ceea ce este odios în fapta lor se pierde, la o privire fugară, sub grotescul mișcării interioare și exterioare: înainte de a ne revolta, rîdem cu hohote. La Rebreanu, comicul de limbaj nu există. Personajele sînt văzute cu un ochi serios; mișcarea lor nu depășește măsura; ea nu se înscrie în comic, ci în dramatic, poate in tragic. Caragiale s-a detașat de lumea personajelor sale, a redus-o la dimensiunea meschină a unui *moft*, iar acest fapt constituie prima luare de poziție critică, oarecum anterioară realizării artistice. Rebreanu se află foarte aproape de eroii săi, pe care îi tratează ca oameni, pe care îi ia în serios, revoltat de monstruozitatea lor. Comicul apare doar din cînd în cînd, atunci cînd procedeele acestor eroi, mereu spontane, devin mecanice.

Pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R. regia artistică a lui Marin Iorda a scos în evidență identitatea de substanță dintre cele două piese, ceea ce — artistic vorbind — nu este de loc neindicat. Mijloacele de care regizorul s-a servit au fost cele tradiționale: personajele au fost puse să se autoridiculizeze prin gest, să ofere spectatorului contraste care declanșează rîsul (momentul cel mai elocvent este ședința din actul II). Că aceste procedee au fost, totodată, concesii făcute acelui public care preferă dialecticii interioare, mișcarea exterioară a personajului — este adevărat. Că o altă linie de interpretare decît aceasta ar fi fost la fel de valabilă — este de asemenea adevărat. (Spectacolul prezentat de echipa de amatori a sindicatului C.F.R. din Cluj, în regia sobră și inteligentă a actriței Viorica Dumitriu, n-a fost de loc caragialesc.) Meritul principal al regiei este acela de a fi realizat o distribuție potrivită, în așa fel încît apariția fizică a interpretului sugerează caracterul personajului, îl tipizează, iar faptul acesta constituie încă o apropiere de Caragiale.

N. N. Matei, în Flancu, și C. Cristel în Hurmuz (acesta din urmă jucînd prea mult „la public") ni s-au părut cei mai conturați ca siluetă morală, în sensul că au marcat o singură linie fundamentală: primul, interesul acaparator; al doilea, culanța politică. La fel de integrate rolului, deși nu la fel de delimitate, au fost interpretările lui Minel Klepper (Jean Arzăreanu), Ion Aurel Manolescu (Albeanu) și Ernest Maftei (Tudor Popescu). Distonant față de celelalte personaje, prin constanța și dezinteresul amoros, șeful gării (Paul Ioachim) a constituit o apariție sprintenă de provincial berbant, încît dacă — măcar uneori — ceilalți eroi din *Plicul* au profil interior de ardeleni, Gheorghe Galan pare, în mod categoric, transferat de la Caracal. Mai puțin prezenți în rol ni s-au părut Lulu Nicolau (Victoria) și Moscu Alcalay (Inspectorul Minta). Predecesor literar al faimosului și nefericitului acar Păun, odăiașul Ion Taman a găsit în Alexandru Vasiliu un interpret onest: linia simplității sale naive a avut precizie.

În pofida acestei distribuții adecvate, spectacolul nu aduce atmosfera imediat următoare primului război mondial, deficiență întărită și de costume (Elena Barlo), care sînt prea apropiate de noi.

Caragialesc atît prin substanța universului satirizat, cît și prin modul de interpretare, *Plicul*, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., este un spectacol corect tocmai pentru că se hrănește, cu moderație, din tradiția scenică romînească.

Ștefan Aug. DOINAȘ

A iubi teatrul

Cuvintele, în istoria lor frămîntată ca și a oamenilor, suferă uneori modificări de sens atît de radicale, încît înseamnă astăzi noțiuni cu totul altele decît în limba și pe timpul cînd s-au născut. Bunăoară, *clasă*, care pentru noi indică o treaptă socială sau o ierarhie oarecare, vine de la semnificația originară — latinească — de trîmbiță, iar în evul mediu definea o flotă de corăbii; *a fresco* desemna modest un procedeu de pictor, acum încadrează marile narațiuni figurative, epice sau chiar teatrale. O soartă nu prea diferită a avut-o și noțiunea de amator. Pentru oricine, azi, ea opune pur și simplu omului de meserie, profesionistului, pe cel care nu e de meserie, pe cel care nu cuprinde „ex professo" o anumită îndeletnicire. Dar inițial, prin amator (cu accentul pe penultima silabă) se înțelegea un *iubitor,* un dăruit cu pasiune activității îndrăgite. Limitîndu-ne la teatru, amatorii au întreținut, singuri, perioade întregi, focul Thaliei. Comediile și dramele pastorale ale Renașterii au fost „lansate" de asemenea amatori: studenți, profesori, literați, artiști (nu actori); chiar și începuturile teatrului romînesc sînt strîns legate de entuziasmul unor îndrăgostiți ai verbului dialogat. Istoria limbii e uneori malițioasă: odată cu accentele, deplasează și sensul.

Am făcut această introducere filologică, neîngăduit de lungă într-o cronică, numai pentru a reda mai clar ideea că interpreții *Jocului de-a vacanța,* comedia lui Mihail Sebastian, au restituit integral sensul de odinioară al amatorismului. Organizați în cercul de teatru al Casei de Cultură a Sindicatelor din București, ei n-au fost diletanți, ci pasionați *iubitori* de teatru. Și, în același timp, *înțelegători* ai teatrului, fiindcă a iubi înseamnă și a înțelege.

Dacă am spune că spectacolul lor a avut omogenitatea, cursul firesc, acuratețea oricărei montări în teatrele de stat, s-ar putea să se înțeleagă că acești amatori au făcut efortul de a-și egala colegii profesioniști în însușirea migăloasă a mijloacelor specifice de expresie. Ceea ce ar fi inexact: nici unul n-a absolvit Institutul de artă dramatică și n-a parcurs programa de studii. Toți au altă profesiune decît cea de actor, sînt funcționari, muncitori, studenți; și apoi, aproape toți sînt foarte tineri.

Marea forță care le-a scurtat drumul spre fericita lor artă a fost dragostea de teatru. Ea a suplinit și exercițiile de dicțiune, și pe cele de mișcare, ea a fost dascălul lor de artă actoricească. Un admirabil dascăl! Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că n-a fost loc, aici, și pentru darurile, pentru înclinațiile personale ale pasionaților. Dar ea, dragostea, i-a luminat dinăuntru, le-a dat scînteie și vibrație, așa cum frumusețea sufletească dă armonie și puritate chipului uman.

Sensibilitate și înțelegere — acestea au fost căile de acces spre reușita spectacolului lor. În fond, acestea sînt condiții care stau și la temelia teatrului profesionist. Dar în cazul din urmă, uneori sensibilitatea și înțelegerea originare se pierd îndărătul exhibițiilor rutiniere, îndărătul unor deprinderi automatizate. La amatorii noștri, aceste calități au apărut în starea lor genuină, au strălucit proaspete și viguroase.

Lectura piesei a fost făcută cu o particulară atenție pentru tot ce constituia semnificație și farmec. Etapele de creație au avut un curs organic, de la descifrarea logică a replicii pînă la efortul de transfigurare poetică. Spunem lucrul acesta, la prima vedere banal, tocmai pentru a distinge capacitatea intelectivă și sensibilă a interpreților. Am ascultat în *Jocul de-a vacanța,* frazări logice, pozate exact pe sensul cuvintelor. Meșteșugul și rutina îl fac uneori pe actorul de profesie să-și mecanizeze rostirea cuvîntului, cîștigîndu-l excesiv pentru o sonoritate despărțită de înțeles. Feriți de viciile posibile ale meseriei, amatorii au căutat întîi să înțeleagă pe îndelete sensurile textului și deabia apoi să le dea forma scenică. Ei au pus accentele acolo unde se cuvenea, s-au oprit în pauză atunci cînd o cerea suspensia firească a ideii sau a sentimentului, au avut modulații mai înalte sau mai scăzute după cum oscila intensitatea dialogului. Pașii înțelegerii lor i-au dus pînă aproape de izvorul gîndirii și sensibilității autorului.

În aparență facilă — însuși titlul vorbește de un joc — comedia lui Sebastian oferă un conținut dramatic delicat și subtil. Și era firesc să pretindă, ca orice materie fragilă, mai multă grijă, mai multă atenție, știindu-se că orice tratare aspră îi poate nimici substanța de molecule fine. Mihail Sebastian și-a demonstrat și în *Jocul de-a vacanța* marea lui înțelegere și iubire de oameni. Și totodată duioasa toleranță față de slăbiciunile lor care, după expresia poetului Arghezi. vreau să spună și dragoste și sentiment. Sufocați de aerul greu al vieții citadine (comedia e din 1938), oamenii caută evadarea, care aici nu înseamnă numaidecît o fugă din societate, cît, mai ales, tentativa de a-și regăsi propria omenie. În „jocul" propus de Ștefan Valeriu și acceptat apoi de toți pensionarii vilei, se încearcă — pentru o lună — ieșirea din timp, timpul reprezentînd tocmai contingența unei vieți sufocante. Dar e o iluzie. Timpul și spațiul social fac parte din însăși structura oamenilor și „jocul" se destramă repede, înainte de termen, fiindcă oamenii nu pot trăi nici măcar în suspensia abstractă a unei scurte vacanțe de vară. Fantezia, jocul liber al imaginației — prin noutatea, prin misterul lor — cuceresc la început; cîtva timp, ele se substituie dorului anteic de pămînt, sensului pentru concret — am spune, sentimentului istoric. Personajele plutesc departe, pe nava de miraj a „comandantului" Bogoiu, dar în curînd viața — chiar viața de care au fugit — îi cheamă înapoi la ea. Vacanța va rămîne un vis, un joc de fericire și toți se vor întoarce la inerția cotidiană. Nimic din visul acesta — nimic decît amintirea — nu-i va putea însoți : însăși dragostea nu va putea trece pragul „jocului" din care s-a născut. Îi e dat și ei să rămînă acolo, între brazii vacanței de o vară.

Singura care își dă seama integral de imposibilitatea interferenței dintre vis și realitate este Corina, fermecătoarea creație a lui Sebastian, uimitoarea interpretă din spectacolul amatorilor. Aceasta din urmă a acoperit toate valențele personajului : simplitatea și candoarea unei existențe curate, căldura ce alimentează raporturile cu celelalte personaje, modestia, farmecul, pudoarea și sensul unei poezii pline de omenie. Corina, așa cum am văzut-o, îndreptățește iubirea pasionată a lui Ștefan, entuziasmul juvenil al lui Jeff, simpatia discretă a lui Bogoiu, a acestui Bogoiu admirabil întruchipat de un tînăr (22 de ani !) cu intuiția profundă a lirismului amar ce-i străbate personajul.

Poezia și umorul din care răsar ideile autorului și-au găsit o potrivită echilibrare ritmică, ceea ce a dus la graduala integrare în atmosfera de fantezie a actului II și III. Desigur că, în sensul acesta, interpreții datorează mult regizorului Nicolae Moldovan, singurul profesionist al echipei. Toți împreună, ei au justificat entuziasmul unei seri de artă, în care — ștergîndu-se limitele vechii prejudecăți asupra teatrului amator — ne-au pus în nemijlocită legătură cu lumea de gingașă omenie a eroilor lui Sebastian.

Iată, așa cum s-au aliniat după ultimul act în fața cortinei, protagoniștii acestui frumos *Joc de-a vacanța,* autentici *iubitori de teatru : Graziella Trandafirescu* (Corina), *Gheorghe Dinică* (Bogoiu), *Dan Herdan* (Ștefan Valeriu), *Nicolae Mălai* (Jeff), *Liliana Iamandi* (Agnes), *Nicolae Drăghia* (un călător), *Adriana Piteșteanu* (nevasta călătorului), *Constantin Florescu* (un mecanic), *David Reitman* (maiorul), *Pușa Protopopescu* (Doamna Vintilă).

Florian POTRA

Cînd se cochetează cu vulgaritatea...

Tema vulgarității, predominantă în *Gaițele,* nu constituie o predilecție, și cu atît mai puțin un stil al dramaturgiei lui Al. Kirițescu. Ca și Caragiale, Kirițescu rămîne, pînă la urmă, un însingurat, un trist, aș zice : un amărît contemplator al propriilor sale creaturi. În această dedublare se ascunde, totuși, secretul artistic al *Gaițelor :* autorul supune mucegaiul levantin al burgheziei, unui examen extrem de sever și serios, unei judecăți morale necruțătoare, din care se naște o comedie, o frescă aproape caricaturală a unei societăți surprinse într-o agonică convulsie. Astfel, vulgaritatea devine patină, condiment : colorează și definește psihologic eroii ; în dialog, ea servește poantele, hrănește rîsul sălii, animă vociferația de pe scenă.

Dar utilizarea acestui mijloc teatral implică un mare pericol. Vulgaritatea e pîndită din două părți : în primul rînd, procedeul riscă să devină, din mijloc dramatic, un scop teatral (și moral, în același timp), iar în cazul acesta, viscul și mucegaiul social ating și ucid însăși rădăcina umanitară a concepției artistice ; în al doilea rînd, profitînd de jocul total al actorilor, de prea sincera lor simpatie pentru eroul interpretat, vulgaritatea poate intercepta aplauzele, deci aderența publicului. În primul caz, o piesă despre vulgaritate devine ea însăși o piesă vulgară ; în al doilea caz, o serioasă și conștientă interpretare a vulgarității devine o estradică și miticească apoteozare a ei. Și într-un caz și în altul, intervine o îndepărtare de la semnificația socială a piesei ; și într-un caz și în altul, se falsifică intenția inițială a autorului.

(Cele de mai sus se referă, în primul rînd, la regizor și actori ; dar se referă, indirect, și la publicul nostru. În fața suveranității depline a acestui public, se închină și regizorul, și actorul, și criticul de artă. Foarte bine fac, atîta timp cît publicul reprezintă factorul social pe care îl servesc. Dar foarte rău fac, atunci cînd se coboară la nivelul acelor elemente din public care imprimă un ton de vulgaritate sălii întregi, care inițiază aplauze și chicoteli atunci cînd, de pildă, în *Gaițele* actorul pronunță „crace" sau „pagubă-n ciuperci").

În interpretarea pe care a încercat-o colectivul teatral din Orașul Stalin (regia : Mihai Pascal), fără ca spectacolul să manifeste racilele de mai sus, am avut totuși impresia că a scăpat de ele numai și numai printr-un noroc. Fluidul zgomotos și aspru al „gaițelor" a cochetat, rînd pe rînd, și cu revuisticul, și cu bulevarlierul, și cu ...circul. Dar a cochetat numai; căci, printr-o instinctivă fentă, pînă la urmă, ideea și valoarea de bază au fost salvate. Regia n-a meditat asupra problemei vulgarității așa cum trebuie prezentată astăzi: a considerat-o actuală, prezentă, absolut necesară. Deși a inițiat o exterioară distanțare în timp (spectacolul fiind conceput ca o succesiune de tablouri prăfuite ale trecutului), din jocul ansamblului a lipsit acea nuanță de umor, de bonomă căldură, de tradițională îndulgență care, singure, pot salva ideea dramatică de zgura specifică a eroilor. Ca și Caragiale, Kirițescu trebuie jucat cu o bonomie iertătoare, cu o subtilă subliniere a ideii de trecut, de muzeal, de „ancien régime". Deși între noi și „gaițe" stau abia cîteva decenii, ele — ca portret social, ca semnificație — aparțin naftalinei și umbrelor în care viază istoric eroii lui Alecsandri, Caragiale, Delavrancea.

Vévé Cigalia (Aneta Duduleanu)

La Orașul Stalin, decorurile (Cristina Seroni), deși timide în convenționalitatea lor, servesc cît se poate de just eroii. Costumele (Otilia Oprea) — splendide, cele bătrînești; în schimb, împrumutate direct din vitrinele Romarta, cele ale tinerilor — nu împiedică prin nimic mișcarea dramatică. Totul e gata, totul e pregătit pentru o evocare a trecutului. Iată însă că odată cu ridicarea cortinei, pe scenă apare, virulentă, zgomotoasă și totală, o comedie tristă, care pare atît de prezentă, de imediată, încît aproape îndurerează.

Vrînd să salveze un erou pozitiv — pe Mircea Aldea — regia a dirijat spectacolul în acest sens. L-a și salvat în actul ultim, forțînd întrucîtva textul și logica literară. L-a salvat, și iată că, dintre „gaițe" evadează un om. Zelul acesta l-a costat însă prea mult pe Mihai Pascal. Urmărind omenescul lui Mircea Aldea, fixîndu-și atenția asupra eroului pozitiv, regizorul a neglijat pozitivul piesei, omenescul celorlalți eroi. Există o bunătate de fond în Aneta Duduleanu, o tristețe ridicolă în Fräulein, o undă de înțelepciune și farmec în frivolitatea Vandei Serafim; Lena nu e numai proastă, ci și naivă, iar asta o scuză oarecum; Zamfira nu e numai revoltată, ci și atașată întrucîtva de decrepiții pe care-i servește. Poate că o asemenea viziune exagerează tonurile de lumină ale piesei; ea ar vrea însă să sublinieze că vulgaritatea de ansamblu nu trebuie, nu are voie să compromită omenescul, chiar atunci cînd o face cu scopul de a răsuci sensul dramatic în favoarea unui erou pozitiv.

Caragiale obișnuia să spună că teatrul nu e în fond decît „o ceartă" transpusă artistic pe scenă. Am fost de-a dreptul copleșit de ritmul și vioiciunea spectacolului brașovean. Replicile au avut ceva biciuitor, ansamblul s-a mișcat, s-a crispat, s-a destins cu o energie care a acoperit multe din lacunele de fond ale interpretării. La acest ritm a contribuit, în mare măsură, personalitatea cu adevărat debordantă a interpretei Anetei Duduleanu. De o uimitoare siguranță și forță, Vévé Cigalia a dominat grupul „gaițelor", a umplut scena, a impus tonul și ritmul, a tras cu alte cuvinte după sine întreaga acțiune. Bine încadrată de Elena Stescu (în Lena) și Eugenia Eftimie-Petrescu (în rolul Zoiei) — interpreta a reușit să dea trinității „gaițelor" acea savoare crudă și aspră care se degajează din temperamentul meridional al oltenilor, dar, ca totdeauna cînd eroul principal devine și erou diriguitor, și în cazul acesta restul personajelor nu au izbutit să secundeze, în toate scenele, intensitatea impusă de eroul conducător. Vévé Cigalia dispune de un fizic puternic, de o voce și mai puternică; din primul act, a impus celor din jur să vorbească mai tare; cînd se certa, ceilalți trebuiau să strige, cînd striga, ceilalți — mai puțin vibranți — erau obligați să țipe. Din cauza aceasta, întregul spectacol mi s-a părut extrem de sonor și am avut impresia — poate și datorită apropierii de rampă — că ascult o emisiune la un aparat de radio al cărui buton de

Scenă din „Gaițele"

intensitate a fost întors prea mult: au lipsit replicile joase, vocea — să-i spunem — de diafragmă. Cearta, care constituie esențialul în *Gaițele*, a primit, din cauza acestei intensități, o dimensiune care a transformat-o, nu numai o dată, în șarjă, în caricatură vodevilescă.

Victorina Oniceanu a avut foarte multe șanse să realizeze o Vandă Serafim complexă și convingătoare. A și reușit în scenele din actul II și III, acolo unde a fost obligată să renunțe la aerul de vampă. Esența rolului Vandei nu rezidă numai în frivolitatea ei pariziană (pe care interpreta a mimat-o, în loc s-o trăiască), ci și în complexul acela bolnăvicios în care se amestecă pasiunea cu cinismul, imoralitatea cu înțelepciunea, gravitatea cu superficialitatea. De aceea, Vanda pe care am văzut-o a fost convingătoare abia în scenele în care a renunțat să mai „joace teatru", dăruindu-se dragostei pentru nefericitul și ușor hamletizantul Mircea Aldea. În aceste scene, Victorina Oniceanu a reușit să recupereze ceea ce pierduse în actul I.

Există o problemă a rolurilor secundare: „a duce tava" a intrat în lumea teatrului nostru ca o tristă definire a anonimatului scenic. Getta Grapă-Țințu, în rolul Zamfirei, „duce tava" piesei. Dar o duce cu atîta grație și dezinvoltură, încît ne face să uităm că, deși în rol de olteancă, vorbește ca țărancele de pe Mureș. Această mică tară lexicală nu întunecă exuberanța și prospețimea jocului. Există scene (de exemplu, aceea a pregătirilor pentru parastas) în care spectatorul are impresia că, de fapt, eroii principali nu sînt Dudulenii, ci Zamfira și Fräulein (Nunuța Hodoș).

Cuplul Georges (Virgil Fătu) și Ienache Duduleanu (Emil Siritinovici), cu mici ezitări, cu respectivele suspensii în tăcere și absență (se știe doar, cel mai greu lucru este să taci și totuși *să fii* pe scenă), reușește, pînă la urmă, să-și impună personalitatea și să completeze masculin stridența trinității „gaițelor". Aceasta, cu atît mai mult cu cît prezenței lor în casă li se opune drama gravă a căsniciei lui Mircea (Ion Neleanu) și Margareta Aldea, născută Duduleanu (Vivi Candrea-Neleanu). Fără acest cuplu dramatic, *Gaițele* rămîn o succesiune de tablouri „genre". Nimic nu se mișcă, nimic nu se schimbă: totul se desfășoară pe loc, rotindu-se în jurul mediocrității și prostiei fanfaronade a unor proaspăt îmbogățiți. Dar în sînul acestei familii (care, prin grotescul ei, hrănește comicul piesei) apare un cuplu dramatic: un ratat, cu vagi rămășițe de mîndrie și ideal — Mircea, și o psihopată îndrăgostită — soția sa, Margareta. Din punct de vedere regizoral, încadrarea dramei celor doi tineri în gălăgia burlescă a „gaițelor" e dificilă. Mircea și Margareta sînt contraponderea dramatică a celorlalți. Ei tac și suferă, ei se schimbă, ei vor ceva: Mircea vrea să scape, Margareta (o „gaiță" de o mai rafinată generație) vrea să-l rețină. Interpreții au înțeles just tonul în care trebuie să se înscrie în rol. Ușor rigid, cu o voce cam monotonă, aș zice: voit gravă, Ion Neleanu a răspuns corect intențiilor pozitivante ale regizorului. Vivi Candrea-Neleanu (bine contrastată de jocul nuanțat al Ioanei Florescu, în Colette) a frenetizat, oarecum, în actul I, pentru ca în actul II (cu excepția crizei de isterie care a deplasat-o, din dramă, înapoi, în pantomima burlescă) să se interiorizeze, iar — prin sinucidere — să imprime semnificației rolului acel accent de tragism, fără de care întreaga piesă rămîne infirmă.

Ion D. SÎRBU

Un spectacol cu muzică... dar nearmonizat

E poate util pentru un regizor ca, înainte de a începe montarea unei piese de Lope de Vega, să-și arunce ochii asupra acelui tratat pe care prodigiosul autor spaniol a avut răgazul să-l scrie printre sutele sale de piese. În *Noua artă de a scrie comedii în zilele noastre*, e concentrată înțelepciunea actoricească și scriitoricească strînsă de-a lungul a zeci de ani de contact nemijlocit cu viața, cu zgomotoșii spectatori ai bîlciurilor spaniole sau cu sătenii adunați la hram în spatele bisericii. Deși, prin pana lui Lope de Vega primiseră naștere și o sumedenie de „autos sacramentales" cu sumbre viziuni clericale, micul său „tratat de estetică teatrală", cum l-am numi cu un termen modern, e închinat ideii că „teatrul este zugrăvirea realității". E drept că Lope de Vega nu aduce un lucru deosebit nou în planul concepției despre artă, declarîndu-se partizan al metodei realiste de înfățișare a vieții, dar el sfătuiește pe dramaturgi să amestece tragicul și comicul, așa cum, de altfel, se întîmplă și în viață.

Se poate dezghioca aci și sîmburele unei recomandații, ca să spunem așa, regizorale: tratarea spectacolului cu mijloace și elemente firești, apropiate vieții. Iată deci că Petru Mihail, regizorul spectacolului *Cîinele grădinarului*, reprezentat pe scena Teatrului de Stat din Constanța, avea un prim „motto" la caietul său de regie.

În ciuda veacurilor care s-au scurs, comediile lui Lope de Vega fac încă farmecul spectatorilor de cele mai diverse vîrste și chiar înclinații artistice. Nu e întîmplător că atîtea teatre din țara noastră s-au adresat generosului tezaur dramatic al sclipitorului spaniol. Au plăcut și plac însă mai ales acele comedii pe care obișnuim a le numi de „capă și spadă", aluzie vădită la vestimentația eroului său preferat, hidalgoul, cavalerul sărac. Lope de Vega nu a atins, în aceste comedii, coardele unei problematici majore, nici nu și-a desfășurat întreg potențialul său artistic, ci a servit, cu abilitatea unui magician al scenei, replici scînteietoare, situații la tonul semigrav al vio-

Scenă din „Cîinele grădinarului"

loncelului, urmate imediat de pizzicatoul unui flaut. E mereu prezentă agitația mulțimii care trăiește sub un soare veșnic tînăr, mulțime investmîntată colorat, dispusă la petrecere și danț.

Bunul simț popular l-a îndemnat pe Vega să scrie așadar o piesă în care să rîdă de toate pretențiile obscure ale seniorilor de felul contelui Federico sau marchizului Ricardo, dar mai ales de Diana, contesă de Belflor, care trăiesc sub aureola nobleței ca sub un baldachin divin. Povestea e simplă și firească. O contesă își iubește secretarul, dar prejudecățile de castă o țin în loc. Și, ca mai în toate piesele lui Lope de Vega, întîmplarea va potrivi lucrurile și totul se va sfîrși cu bine. Spectacolul trece pe negîndite ; un zîmbet în fața aroganței nobiliare, o delectare cu acel hazos „gracioso", care în piesa de față se cheamă Tristan, și — pe deasupra — plăcerea de a asculta o dantelată și uneori gongorică replică de amor.

Lope de Vega știa să cumpănească bine construcția unei piese și „tratatul" său e un semn că prodigiosul spaniol putea să-și generalizeze teoretic experiența practică.

Se pare că regizorul spectacolului de la Constanța a pornit cu bune intenții la un drum de la care însă, cu voie sau fără de voie, s-a rătăcit uneori. Ca într-un adevărat program, am deslușit clar ideea urmărită în piesă : satirizarea înfumurării nobiliare, combaterea prejudecăților etc., etc. Am simțit însă prea mult această intenționalitate, care nu totdeauna ni s-a înfățișat așa cum sfătuia unul din clasicii marxismului : „implicit", nu explicit".

E drept că Lope de Vega recomandă în piesă amestecul celor mai diverse sentimente, dar nu și cel de... stiluri. Pe drept cuvînt numea cineva stilul drept o sperietoare a regizorilor noștri. Am putea adăuga că, vorba lui Buffon, „stilul este omul" și că deci oamenii unei piese implică tot atîtea stiluri.

Și totuși, o singură concluzie rămîne justă : e nevoie de o concepție unitară asupra stilului unui spectacol. Zoe Caraman (Diana) prin forța sa lirică, prin poezia estompată a interpretării, a adus în scenă o manieră romantică ; Mircea Herford (Teodoro) a îngroșat prețiozitatea, poza și emfaza, „gongorizînd" ; Costel Rădulescu (Federico) a mers pe linia commediei dell'arte, iar Mircea Psatta (Tristan) a jucat cu mult umor în maniera unui rezoner lucid, cerebral, de comedie modernă franțuzească ; în ceea ce-l privește pe C. Morțun, se poate face mențiunea unei fugare apariții, pline de savoare și autenticitate. Această diversitate de procedee dăunează spectacolului, care are o serie de calități : mișcarea vioaie, umor, un cadru plastic izbutit. Cu toate acestea, divergențele stilistice — fapt curios ! — nu au tulburat profund spectacolul, pe linia înțelegerii lui, ci poate l-au îmbucătățit, l-au fragmentat, răpindu-i uneori verosimilul.

Trebuie să recunoaștem deschis că se pun greutăți încă în realizarea unui spectacol de teatru la Constanța. Regizorul, mai ales dacă e tînăr, nu are la dispoziție un colectiv generos, cu mari potențe artistice. *Cîinele grădinarului* ne-a dovedit că în acest teatru însăși problema dicțiunii își așteaptă rezolvarea.

Petru Mihail s-a străduit în bună măsură cu succes — și aceasta se simte în spectacol — să rezolve cît mai artistic problemele puse de textul dramatic. Olga Manolescu-Uleu a știut să soluționeze cu destulă ingeniozitate decorul, realizînd totodată schimbări rapide (în sfîrșit, fără pauze obositoare) și creînd costume potrivite epocii și acțiunii.

Mai puțin plăcut este faptul că, întocmai ca la un spectacol de operă, o dirijoare conduce orchestra, care atacă la început o uvertură și tincturează cu muzică de Albeniz și Sarasate unele pasaje. Spectatorii mai cu fantezie și-ar putea doza emoțiile după momentul în care dirijoarea își potrivește bagheta : urmează muzică, deci melancolie etc. „Moda" abuzului de muzică de scenă dăunează chiar și într-o piesă a cărei acțiune se petrece în Spania...

Și totuși, e un spectacol destul de plăcut, colorat, vioi, iar publicul părăsește, în general, mulțumit teatrul. Specialistul se oprește, poate, o clipă, pentru a reflecta asupra necesității creșterii artistice a colectivului din Constanța și asupra utilității de a se ține seamă în cea mai mare măsură de concepțiile autorului piesei în domeniul teatrului.

Al. P.

P. S. Un cuvînt de laudă pentru ținuta programului piesei, dar și o întrebare : de ce nu e pomenit numele traducătorului ?

clar... ...obscur

PERSONAJELE ÎN SPECTACOL — Dar dialogul scăpărător nu izbutește, pe alocuri, să șteargă impresia de încetinire a acțiunii, și credem că aici sforțările regiei artistice (Traian Ciuculescu) trebuiau îndreptate spre mai multă stăruință. Fericit inspirată s-a dovedit, în schimb, regia artistică atunci cînd a pus accentul pe comicul savuros pe care îl permit dialogurile celor trei negustori. Treimea lui Take, Ianke și Cadîr, permanentă în scenă, s-a dovedit puternic sudată, realizată armonios. A plăcut îndeosebi Ianke (Toma Caragiu). În ironia scăpărătoare și aparent dezabuzată a acestuia, și-a chivernisit scriitorul cele mai sclipitoare replici pe care actorul a știut să le interpreteze de minune. Jucînd cu finețe, fără ostentație, Toma Caragiu a dovedit că sobrietatea nu e străină spectacolului de comedie. Cinismul de suprafață al personajului s-a întrepătruns în mod fericit cu sublinierea fondului afectiv pe care Ianke îl are, de care se teme și pe care și-l ascunde.

(*T.L.B., în cronica la* Tache, Ianke și Cadîr *— Teatrul de Stat, Timișoara. „Drapelul Roșu", nr. 3666.)*

SCENELE DE MASĂ ȘI DECORUL — Despre unica scenă de masă, din ultimul tablou, putem spune mai puțin bine. Masa face figurație, în înțelesul vechi și demodat al cuvîntului ; toată scena este lipsită de viață și de putere convingătoare. Prin fanfara militară, s-a introdus în această scenă și elementul de farsă care, în loc să învioreze actul, împinge spectacolul, chiar în faza deznodămîntului final, într-o direcție cu totul nedorită.

Perdelele din actul I înseamnă o încercare îmbucurătoare de a înlătura naturalismul obișnuit în probleme de decor. Păcat că în celelalte acte, pictorul scenograf Szakács György nu a urmat consecvent această linie care în cazul de față ar corespunde în deosebi caracterului piesei și concepției de bază a spectacolului.

(*Jánosházy Gheorghe, în cronica la* Discipolul diavolului *— Teatrul Maghiar de Stat, Cluj. „Făclia" — Cluj, nr. 3104.)*

ATÎT DE NOBIL... — Bolinbroque, *deși nobil și descendent al unei ilustre familii,* cum singur ne spune, *și-a petrecut viața în distracții ușuratice* care l-au ruinat.

(*I. Steriopol, în cronica la* Paharul cu apă *— Teatrul de Stat, Pitești. „Secera și Ciocanul" — Pitești, nr. 754.)*

CONFUZII PE FOND REALIST — Tocmai în această privință suferă *confuzii unele piese ale lui Sebastian,* de aceea trebuie mare grijă în înțelegerea lor *care-s în fond cu un dezvoltat conținut realist.*

(*Irimie Străut, în cronica la* Steaua fără nume *— Teatrul de Stat, Petroșani. „Steagul Roșu" — Petroșani, nr. 2171.)*

ADICĂ A COPIAT ? — N. Al. Toscani *a dovedit că a studiat punerile în scenă ale piesei la celelalte teatre din țară* și a izbutit, în cea mai mare parte, *să realizeze un spectacol superior.*

(*Traian Țanea, în cronica la* Nota zero la purtare" *— Teatrul Național, Iași. „Flacăra Iașului", nr. 2147.)*

ATMOSFERĂ GEOGRAFICĂ ÎN AER LIBER — Fără să încarce scena cu stilizări de arhitectură orientală, scenograful a dat printr-o chibzuită *folosire a bolților arcuite* o sugestivă înfățișare, *în „aer liber" a atmosferei geografice și de epocă îndepărtată.*

(*Eugen Atanasiu, în cronica la* Fiii pescarului *— Teatrul de Păpuși din Cluj. „Romînia Liberă" nr. 3729.)*

DAȚI TALANTUL ȘEFULUI DE GARĂ — Paul Ioachim în rolul șefului de gară Galan, a jucat schematic... și crezînd prea mult în cîteva, prea puține intonații-cheie, însoțite de groaznice efecte de omușor : rolul său e mai sinuos, mai complicat, și actorul care-l joacă trebuie să se gîndească în primul rînd la o mai mare variație de mijloace, evident limitată matematic, *căci personajul este totuși, șef de gară.*

(*Radu Popescu, în cronica la* Plicul *— Teatrul C.F.R.-Giulești. „Romînia Liberă", nr. 3729.)*

DEBUTURI ÎN CRITICĂ

Descoperirea și promovarea tinerelor talente țin de tradiția revistelor noastre literare. Sint implicate, aici, atît pasiunea pentru valorile artistice, oriunde s-ar manifesta acestea, atît receptivitatea pentru elementul nou, de cele mai multe ori deosebit de îndrăzneț, cît și conștiința socială a unei culturi, care se constituie printr-un proces osmotic intre generații. Încetățenit în aria beletristică, de ce n-ar fi acest obicei la fel de valabil pentru revistele de critică și teorie a artei ? Dezvoltarea gustului artistic, însușirea unor puncte de vedere juste, a unor eficiente instrumente de investigație în teoretic și practic, precum și putința de a comunica datele obținute, sint, ca și în poezie și proză, rodul unei ucenicii, al unei deprinderi, ale cărei trepte prezintă interes în ele însele, înainte de punctul unde se ivește sinteza creatoare a unui maestru.

Iată de ce revista noastră va publica, începînd cu acest număr, cronici dramatice, mici studii critice, semnate de nume noi. Deși nu se referă, poate, la cele mai actuale momente artistice, aceste materiale își păstrează interesul : ele rămîn contemporane cu problematica, dacă nu cu evenimentul.

Euclion, Harpagon și Constantin Ramadan

În 1800, un cunoscut actor englez, pe nume Kemble, a venit la Paris. Actorii de la „Théâtre Français" au dat o recepție în cinstea lui. S-a discutat despre marii actori ai scenelor londoneze și pariziene, despre dramaturgi, și — cum se întîmplă în astfel de ocazii — discuția a alunecat la stabilirea preeminenței dramatice între cele două țări. Lui Corneille i-a fost opus Shakespeare și, fără îndoială, acesta din urmă a avut mai mare greutate. Pentru a restabili echilibrul, un actor a întrebat : „Dar de Molière, ce părere aveți ?" Englezul a dat un răspuns surprinzător : „Molière nu este un francez. El este un om". — „Cum asta ?" — „Dumnezeu, în bunătatea lui, vrînd să dea neamului omenesc plăcerea comediei — una din cele mai dulci plăceri ce pot fi gustate — l-a creat pe Molière și l-a lăsat să cadă pe pămînt, zicîndu-i : Omule, zugrăvește, amuză și, dacă poți, îndreaptă pe semenii tăi... Trebuia să coboare undeva, pe un punct al globului ; întîmplător, a nimerit la dumneavoastră. Dar țările și anii se șterg în fața lui. Nici un popor, nici o epocă n-are dreptul să-l monopolizeze. El aparține universului întreg, aparține eternității".

Actorul englez aducea una din cele mai mai frumoase laude marelui dramaturg, și pe bună dreptate. Opera lui Molière se adresează tuturor oamenilor din toate timpurile, pentru că a fost scrisă de un om căruia nu i-a fost nimic străin din ceea ce este omenesc.

De cînd omul a învățat să roșească, rîsul a constituit una din armele eficiente pentru îndreptarea viciilor. „Amuză și îndreaptă-ți semenii", sau, cum spune latinul: „ridendo castigat mores" — a fost comandamentul ce l-a călăuzit pe Jean Baptiste Poquelin în creația sa. Dacă rîdem cu poftă cînd întîlnim pe vecinul nostru transpus pe scenă într-o postură ridicolă, ne amuzăm mai puțin atunci cînd ne vedem pe noi înșine în aceeași postură. În schimb, ne îndreptăm atenția asupra noastră și reflectăm. De multe ori, nu în zadar.

C. Ramadan (Harpagon)

Ipocriții, zgîrciții, parveniții, ipohondrii, prețioșii, ignoranții, fanfaronii, snobii și pseudosavanții au alcătuit de-a lungul veacurilor un bogat material pentru scriitorii satirici. Ei sînt, de altfel, și ținta atacurilor lui Molière. Scriitorul francez este însă mai profund decît alții. Peste tenta penelului său, cu greu s-ar mai putea aplica altă culoare. „Comediile sale, spune La Harpe, ar putea să înlocuiască experiența, iar asta nu pentru că a înfățișat aspecte ridicole trecătoare, ci pentru că a zugrăvit omul în ceea ce are acesta mai esențial".

S-ar părea că, de la *Aulularia* lui Plaut, la *Avarul* lui Molière, e un drum foarte scurt, cu atît mai scurt, cu cît în piesa dramaturgului francez întîlnim situații și replici aproape identice: similitudinea subiectului, celebrul monolog al lui Harpagon, scena Euclion-Strobil, respectiv Harpagon-La Flèche din actul I, și multe altele. Ar fi eronat să considerăm însă piesa lui Molière ca o prelucrare după Plaut; *Aulularia* i-a servit doar ca temă de inspirație. O simplă comparație, între realizarea caracterului principal și intriga complicată din *Avarul* și piesa lui Plaut, ne dovedește superioritatea și originalitatea lucrării dramatice a scriitorului francez față de cea a dramaturgului latin. Chiar finalul, destul de artificios prin deznodămîntul cu totul neașteptat și „făcut", cu lungile și obositoarele sale replici explicative, este superior lui Plaut, prin consecvența caracterului personajului principal.

Euclion este un zgîrcit și nimic mai mult. În *Aulularia* întîlnim puține rezonanțe sociale. Ulcica cu galbeni e doar un pretext pentru dezvăluirea caracterului unui singur om. La Molière, lucrurile capătă o semnificație mai adîncă. Banul, acest „nervus rerum" al lumii capitaliste, este factorul principal care creează situații diverse, care aduce fericirea sau nefericirea tuturor personajelor piesei. Cléanthe, Marianne, Élise, Valère, Frosine, jupîn Simon, jupîn Jacques, Brindavoine, La Merluche, comisarul și, mai ales, Harpagon, sînt împiedicați sau ajutați în acțiunile lor de același element, banul. Harpagon este chintesența capitalistului. La el, mijlocul devine scop, frizînd chiar patologicul. Situațiile și personajele piesei dezvăluie o întreagă societate, o țevărie complicată de cămătari, negustori, misiți și polițiști, a unui alambic ce distilează aurul. Euclion e un bătrîn avar și sărac care a găsit într-o zi o comoară. Harpagon e un produs social; trăsătura sa principală este avariția.

Dar aceasta nu e unica sa caracteristică; pe lîngă marea lui pasiune, întîlnim la el și rudimente de simțăminte: el mai este tată și chiar amorez. Aceste însușiri dau un personaj complex, un om, nu o schemă. Rob al pasiunii sale pentru aur, el nu devine mai darnic prin iubire, căci chiar atunci cînd e măgulit în sentimentele sale de amorez bătrîn, el nu lasă să i se smulgă nici un ban. Harpagon este urît și disprețuit de toți cei care-l înconjoară. El este odios copiilor, servitorilor și vecinilor săi, iar lucrul acesta este de înțeles. Ce lecție, mai umilitoare pentru el și mai instructivă pentru toată lumea, decît momentul cînd — întîlnindu-se cu fiul său — își face meseria de cămătar murdar? Forța educativă rezultă aici din forța demascatoare, caracteristică lui Molière.

În *Avarul* întîlnim trei povești de dragoste, trei cupluri care își vor găsi, pînă la urmă, fericirea: Valère și Élise, Cléanthe și Marianne, Harpagon și... caseta lui.

Remarcînd în treacăt interpretările valoroase ale actorilor C. Brezeanu (Valère) și G. Carabin (Cléanthe) și cele sub semnul întrebării, ale Gettei Cibolini (Élise) și Nelly Cutava (Frosine), ne vom ocupa de creația lui C. Ramadan, în Harpagon, atît pentru faptul că este vorba de personajul principal al piesei, cît și pentru motivul că — din punct de vedere al realizării rolului — interpretul se detașează de ceilalți, ca un adevărat maestru al scenei.

Chiar de la prima sa apariție, în dialogul cu La Flèche (scena 3, actul I), personalitatea lui C. Ramadan se impune. Păstrînd linia tradițională a aspectului exterior, Harpagon, la Teatrul Armatei, este așa cum l-am văzut în stampele care ilustrează opera lui Molière: uscățiv, palid, cu priviri iscoditoare și nervoase, îmbrăcat într-un costum ponosit, cu aceleași chei zornăitoare la brîu, cu mîinile expresive într-o continuă crispare, cu o voce șuierătoare și energică, ce parcă vrea să contrazică impresia de șubrezenie fizică, cu mersul șovăitor al omului ce se simte înconjurat de dușmani și care e gata oricînd să se întoarcă pentru a se apăra, iată imaginea respingătoare a acestui personaj.

Timorat ca nu cumva să i se fure cel mai mic lucru, Harpagon își regăsește liniștea sufletească abia cînd rămîne singur, cînd poate vorbi în voie cu sine însuși, deoarece numai în sine are încredere desăvîrșită.

După scena cu La Flèche, regia (Gh. Jora) a găsit o soluție interesantă. Înainte de aparteu, Harpagon își privește comoara, o mîngîie cu dragoste, apoi o ascunde în grădină. Fără a fi cuprinsă în textul original, această scenă este un „trouvaille" regizoral ce subliniază și mai precis marea pasiune pentru bani a avarului. Din acest moment și pînă la punctul culminant al piesei — furtul casetei —, lucrîndu-și cu meticulozitate rolul, C. Ramadan dezvăluie, pînă în cele mai mici amănunte, trăsăturile personajului pe care-l întruchipează. Iată-l despotic și inuman cu copiii săi, ridicol în postura amorezului senil, bănuitor și certăreț cu servitorii. Totul este nuanțat și dozat cu măsură.

Ajungem la punctul culminant al piesei. La Flèche, observînd locul unde a fost ascunsă caseta, o fură, pentru ca prin șantaj să-l ajute pe Cléanthe. Lipsa casetei e descoperită. Mai mult tîrîndu-se decît mergînd, Harpagon se reîntoarce din grădină în casă. Ar trebui să rîdem, dar nu știm ce ne oprește: parcă s-a schimbat ceva. Bătrînul acesta caraghios și antipatic a devenit un om care suferă cu adevărat. Prezentat odios în toată desfășurarea acțiunii pînă aci, obținînd oprobriul general, în clipa aceasta, Harpagon stîrnește un sentiment de milă. Ce s-a întîmplat?

Gustave Laroumet — unul din comentatorii lui Molière — explică acest lucru în felul următor: „Există două genuri de umoriști, umoriștii veseli și cei melancolici. Primii: Aristofan, Plaut, Régnard, pot merge foarte departe în dezvăluirea urîțeniei și micimii umane, căci buna lor dispoziție nu este alterată: ei nu observă decît contradicțiile amuzante și le arată ca atare; rîsul pe care-l dezlănțuie este fără gînd ascuns, ei înșiși luînd parte la el. Al doilea gen de umoriști, cum sînt Menandru sau Terențiu, cuprind dintr-o privire partea veselă și cea tristă a acestor contradicții.

Am fi de acord cu explicația lui Laroumet, dacă interpretul lui Harpagon ne-ar fi inspirat numai o parte din mila resimțită de autor. Lucrurile se întîmplă însă altfel. În actul V, cînd toate încurcăturile se rezolvă, în scenă rămîne numai Harpagon cu cei zece mii de galbeni ai săi. În ciuda faptului că pe terasă — o altă rezolvare regizorală — La Flèche o sărută pe Claude, creînd o pată luminoasă, fundalul rămîne totuși întunecat: fericirea lui Harpagon aduce o notă prea tristă. De la furtul casetei și pînă la final, nu mai avem de-a face cu un bătrîn caraghios, ci cu un psihopat; iar dacă un nebun poate fi amuzant cînd îl întîlnim pentru prima dată, a doua oară, el trezește în sufletul nostru compasiune. Ceea ce spectatorul ar trebui să urască și să înfiereze prin hohote puternice de rîs, trezește milă. Nu credem că se poate imputa lui C. Ramadan turnura pe care o ia interpretarea sa. El își trăiește cu sinceritate rolul, și acest lucru este evident pentru toată lumea. Credem însă că viziunea de ansamblu, linia regizorală este inconsecventă; savuroasa comedie molierescă se transformă pînă la urmă în tragedie.

Imaginea avarului, așa cum ne-o sugerează incomplet *Aulularia* lui Plaut, cu un contur profund uman, cum apare în opera lui Molière, a căpătat de-a lungul veacurilor interpretări diferite. Fiecare interpret a creat un Harpagon mereu nou. Este meritul incontestabil al lui Constantin Ramadan că, în ciuda inconsecvenței semnalate, a adus pe scena teatrului romînesc un avar autentic, care convinge și dă de gîndit.

Eduard COVALI

însemnări

Într-o săptămînă, cu amatorii

I-am reîntîlnit la sfîrșitul lui septembrie și, drept orice flori, bizuindu-ne pe vrednicia lor și a modelului, i-am întîmpinat cu cuvintele spuse într-un prilej similar de nefericitul prinț al Danemarcei ; „Fiți bineveniți, maeștrilor ! — le-am spus. Ne pare bine că vă vedem sănătoși ; fiți bineveniți, prieteni. O, tu, coleg bătrîn, de cînd nu te-am mai văzut, ți s-a cam prelungit fața. Vii acum aici ca să mă îmbătrînești ? Și tu, fecioară, frumoasă îndrăgostită, zău că, de cînd nu te-am văzut, te-ai mai apropiat de cer c-o palmă... Prieteni, fiți bineveniți... Și dați-ne o dovadă a talentului vostru“.

Deși obișnuiți să închipuie stări de suflet străine, urmărindu-le între timp îndeaproape cu o vedere trează, ei au fost de astă dată într-adevăr emoționați și, ca oricînd, gata să răspundă rugăminții noastre.

Amatorismul teatral e vechi. La noi în țară, stă la originile teatrului. Astăzi însă, e o mișcare ce cuprinde mii de oameni, cu afluenți în mai toate localitățile.

Numărul teatrelor propriu-zise și al actorilor de profesie a sporit mult la noi, în ultimii ani. Dar dacă luăm bine aminte, ei sînt și vor rămîne, cu toate strădaniile, o infimă minoritate în raport cu actorii amatori. Pe planul dragostei pentru teatru al întregului popor, din punct de vedere al practicii imediate, amatorismul teatral are importanță primordială.

O părticică din forța mișcării teatrale de amatori — cea mai bună — a putut fi văzută la al patrulea concurs pe țară al cercurilor artistice de amatori ale sindicatelor, ținut între 28 septembrie și 7 octombrie 1956 la București. Muncitori și funcționari sindicaliști din diverse părți ale țării — romîni, maghiari, germani etc. — au recitat poezii, au interpretat oral sau cu instrumente bucăți muzicale, au cîntat în cor, au dansat, au jucat operete sau piese de teatru.

În privința programelor muzicale, vrem să relevăm, ca și ceilalți spectatori, că au fost susținute excelent. Un cuvînt și despre recitări : cele mai multe au fost reușite, și trebuie felicitați amatorii pentru succesul cu care continuă o tradiție care, cu excepția radioului și a claselor de institut, ar rămîne altfel deocamdată aproape întreruptă.

Asupra formațiilor de teatru, e greu să insiști îndeajuns. În decurs de mai mult de o săptămînă, s-au perindat pe scena Teatrului C.C.S. bărbați și femei de toate profesiile și vîrstele, de la acei decani ai teatrelor de amatori cu stagiu de peste 20 de ani, cum sînt cîțiva actori de la uzinele „János Herbák“ din Cluj, pînă la mica elevă Gabriela Jinga din Constanța. Cum și era de așteptat, efectivul de rezervă al formațiilor de amatori este vast și rare au fost cazurile cînd persoana unui anumit actor nu era destul de indicată pentru rolul în care a fost distribuit.

În ridicarea jocului actorilor amatori pînă la nivelul adevăratei arte și-au spus cuvîntul îndeosebi oamenii de teatru profesioniști care îndrumă formațiile de amatori. Sînt de menționat strădaniile aproape ale tuturor profesioniștilor scenei care au instruit aceste formații și care semnează regia artistică a spectacolelor împreună cu colegi de ai lor amatori. Pentru ei, organizarea unui spectacol de amatori constituie o experiență greu de înlocuit. De talentul și dibăcia lor, atîrnă trecerea flăcării și nu a cenușii de pe scenele profesioniștilor pe acelea ale amatorilor.

Au fost, desigur, și spectacole mai slabe, în care alături de protagoniști izbutiți se aflau și actori care n-au izbutit încă să depășească greutățile începutului sau care recurgeau la expediente de joc rutinare : se simțea aici lipsa de influență sau influența negativă a instructorilor respectivi.

Instructorii și colectivele de actori au știut, în majoritatea cazurilor, să rezolve bine problema preliminară a unui spectacol: alegerea piesei. Concursul a dovedit limpede că nu există deosebire esențială între repertoriul efectiv bun pentru cluburi și cel bun pentru teatrele oficiale. S-au relevat formațiile care, împreună cu instructorii lor, și-au cumpănit bine forțele și posibilitățile de dezvoltare, și bazați pe aceasta, au știut să aleagă piese valoroase.

Cele mai mari succese au fost înscrise cu piese bogate în conținut, romînești sau străine, clasice și îndeosebi contemporane, ce figurează și în repertoriul teatrelor oficiale, ca *Năpasta, Piatra din casă, Jocul de-a vacanța, Mielul turbat, Oaspetele din faptul serii,* precum și cu *Viața nouă* și *Institutorii*. Cercurile de teatru laureate au oferit spectacole întru nimic inferioare unor bune spectacole cu actori profesioniști (și luînd-o uneori înaintea acestora, cel puțin în ordine cronologică). Formații distinse ca fruntașe au prezentat spectacole foarte interesante.

Citadela sfărîmată, de exemplu, se poate spune că a avut un timbru original în interpretarea cercului din Buhuși. Au fost originali Matei (Iujinski Sami), Emilia (Vamanu Tica) ș.a. Poate fără amploare, dar esențializînd cu mijloace simple, Maria Oancea (în Bunica) a apărut ca o Casandră a familiei Dragomirescu; loviturile bastonului ei erau parcă ale destinului; publicul privea și asculta înghețat, trecînd lesne peste butade și scînteile de cuvinte.

Folosind din plin, cu artă și cu multă vervă, avantajele comediei *Mielul turbat,* cercul Sfatului Popular Regional Ploești a cucerit sala. Între Spiridon Biserică (Iosif Constantin) și Mitică Ionescu (Muscă Gheorghe), precum și între Spiridon Biserică și birocrații de la cabinetul tehnic, au fost trasate cu finețe punțile de legătură și soluțiile de continuitate implicate de jocul dublu al tuturora. Spiridon Biserică nu trece cu capul prin tavan, ci rămîne om, un om complex și simpatic. Alături de neuitatul încurcă-lume Toma Dumitrescu (Ion Ionescu), inginerul Cristescu (Horia Borcea) trăiește intens drama scumpului care păgubește și a leneșului care aleargă mult.

Versurile comediei populare *Ochiul babei* au răsunat autentic în gura actorilor de la Moinești. Ceferiștii de la Cluj au dat glas unui sarcasm rece, original, la adresa părinților unei urbe, prin jocul lor conștiincios, simplu, în *Plicul*.

A fost poate mai puțin realizată *Steaua fără nume* jucată de echipa Băncii de Stat din Iași. Față de *Jocul de-a vacanța* care (dacă nu e la mijloc numai interpretarea superioară a cercului Casei de Cultură) e mai omogenă, *Steaua fără nume* ridică probleme de interpretare complexe. Deosebirea de tonuri dominante între actul I (satiric, caragialesc) și celelalte două (duioase, cam cehoviene) a fost rezolvată de amatorii de la Iași prin prelungirea, pe cît cu putință, a tonalității din actul I alături de aceea a actelor următoare. Pare însă posibilă și o mai hotărîtă anticipare a tonalității actelor II și III încă în decursul actului I.

Un loc aparte merită piesele din repertoriul străin, clasic sau contemporan, și piesele a căror acțiune se petrece într-o țară și într-un mediu străine și reclamă, prin urmare, mai multă grijă pentru culoarea locală și pentru compoziție: *Georges Dandin* de Molière, *Învățătoarea* de Bródy Sándor, *Căsătoria* de Gogol, *Viața nouă* (după poemul pedagogic al lui Makarenko) și un act de Horia Lovinescu, *Oaspetele den faptul serii,* cu acțiunea la granița franco-germană ș.a.

Au fost apreciate îndeosebi *Oaspetele în faptul serii* în interpretarea formației Sindicatului sanitar din Constanța și *Viață nouă,* pusă în scenă de formația de la „Ilie Pintilie“-Ploești, care, mai mult decît alte formații, a pregătit și realizat spectacole folosind cu minuțiozitate mijloace artistice proprii.

La alte spectacole, s-au putut remarca lipsuri, mai mici sau mai mari: roluri recitate cam școlărește sau uneori cu voce prea puternică sau monoton acută; roluri spuse fără participarea mimicii și a gesturilor; mișcări stîngace; scene nearmonizate, din pricina cîte unui actor care, dotat cu o mai vie personalitate dar jucînd rol secundar, tindea să monopolizeze momentele scenice etc. Scena Teatrului C.C.S. neavînd cușcă de sufler, suflerii diverselor formații stăteau în culise, ceea ce a putut îngreuna jocul actorilor, sporindu-le grijile.

La mai multe formații, chiar dintre cele fruntașe, s-a observat un lucru supărător, și poate că abia concursul pe țară l-a pus bine în lumină. Este vorba de abaterile de la puritatea literară a limbii folosite pe scenă. Unele formații ardelene sau moldovene vorbeau în graiurile respective chiar cînd faptul era contraindicat în raport cu locul acțiunii. În cîteva rînduri, în aceleași piese se puteau distinge grai ardelenesc și grai moldovenesc, alternînd cu rostiri mai literare (poate, ale muntenilor). Mai ales unele tensiuni dramatice se rezolvau în dialect.

Neajunsul acesta nu se poate înlătura de la o zi la alta, dar înlăturarea lui rămîne o înaltă misiune a formațiilor teatrale, inclusiv a celor de amatori. Că lucrul este posibil, o dovedesc numeroșii amatori din diverse regiuni care au recitat poezii într-o limbă literară corectă.

Trebuie spus că nici juriul concursului și nici publicul din sală n-au tratat echipele de amatori cu vreo îngăduință deosebită, de felul aceleia a oamenilor maturi față de copii sau oamenii slabi. În privința aceasta, ei au fost preveniți de spectacolul *Jocul de-a vacanța,* care figura printre primele în program. Este în piesa lui Mihail Sebastian un elev, Jeff, care, iubind-o pe Corina și simțindu-se concurat de mai maturul Ștefan, găsește îndrăzneala de a-și înfrunta de la egal la egal adversarul. „Dumneata — spune el Corinei — să nu te amesteci între noi, bărbații !". Ștefan, care se recunoaște în tinerețea lui Jeff, îl iubește, dar discută cu el dîrz, tot „pentru că așa se vorbește între bărbați". În dragostea și strădania pentru artă, formațiile de amatori nu cerșesc nici ele îngăduința, ci reclamă din partea noastră cerințe, grijă și apreciere deopotrivă cu acelea acordate teatrelor cu actori profesioniști. Că acesta e un adevăr ce-și impune din ce în ce mai mult prezența, ne-au dovedit-o, spre marea noastră satisfacție, cele mai bune spectacole de amatori reunite la București în acea săptămînă de început de toamnă.

G. DĂIANU

Argumentele unui optimist

Pentru iubitorul de teatru, *discuția asupra regiei,* deschisă în paginile revistei „Contemporanul", a constituit, încă de la primele articole, un simptom îmbucurător: era semnul unei preocupări pasionate față de problema principală a unei arte care exprimă, prin creația la zi sau prin confruntări cu operele altor epoci, spiritul contemporan, supunîndu-l — seară de seară — examenului public. Alături de caracterul complex al spectacolului, această *prezență* în social a fenomenului teatral conferă slujitorilor scenei o misiune aparte, pe care cei mai mulți au înțeles-o. Teatrul fiind o artă de sinteză, munca preliminară oricărei premiere este o muncă de laborator artistic, nu de claustrare individuală. Ca atare, ea implică o etică și o disciplină care au o viață proprie, interesantă atît pentru creatori, cît și pentru spectatori. Culisele nu sînt o bucătărie imundă, în care comeseanul rafinat, căruia i se servesc pe scenă bucate alese, n-ar avea ce căuta. Creația unui pictor se oferă publicului ca operă finită, ca tablou ; creația unui dirijor este mai puțin grăitoare în faza de repetiție decît în faza finală, în execuția simfonică ; dar pregătirea unui spectacol de teatru — această orchestrație subtilă și temerară în care fiecare instrument este un om și, mai cu seamă, un artist — este tot atît de pasionantă ca și execuția însăși, ca și spectacolul. Iată de ce participarea regizorilor la o discuție asupra propriei lor arte a marcat, prin ea însăși, o anume conștiință socială și artistică.

Dar a participa la discuție înseamnă a recunoaște necesitatea ei, a lua în serios problematica propusă și a ține cont, cu tot atita modestie cîtă competență, de opiniile formulate. Aducînd în dezbatere avîntul și îndrăzneala unei anumite vîrste, vădind un ochi deosebit de critic și un oarecare scepticism, sau manifestînd încredere în posibilitățile prezente și viitoare ale regiei noastre, referindu-se la cîteva noțiuni teoretice care li s-au părut mai importante sau vorbind despre stări de lucruri concrete, intervenind cu autoritatea legitimă de maeștri ai scenei sau academicieni, toți cei care au participat la această discuție au făcut-o cu deosebită seriozitate. Iată însă că, după toate acestea, un articol al maestrului Sică Alexandrescu a venit să dea întregii dezbateri un ton nou, o interpretare inedită, caracteristici pe care împrejurarea că acest articol a fost ultimul nu le anulează. Reținînd, din tot ce s-a scris, numai tonul sceptic și „semnalul de alarmă", Sică Alexandrescu a ripostat cu o superioară veselie, cochetînd grațios cu probleme, idei și autori. Deși se îndoia întrucîtva de sinceritatea, spiritul autocritic și obiectivitatea predecesorilor săi în discuție, deși le recunoștea, în materie de problematică teatrală, doar o competență „prin definiție" — maestrul Sică Alexandrescu era optimist. *Nu avem motive să fim pesimiști,* părea a spune dînsul, în timp ce azvîrlea cîte o piatră în grădina fiecăruia.

Să vedem care au fost argumentele acestui optimism.

Realizările regiei romînești nu trebuie căutate în discuția, în teoria regizorilor, ci în practica lor. În sprijinul acestei asertiuni, era citat John Steinbeck.

Dar remarca acestui scriitor („artistul nu discută, nu caută să dovedească : el lucrează") ni se pare adevărată numai în parte. Desigur, artistul nu dovedește, nu convinge prin discutarea pozițiilor sale teoretice, ci prin opera sa. Dar nu e mai puțin adevărat că oricărui artist i se cere, am spune „prin definiție", o inteligență artistică, factor în care luminile rațiunii și putința explicitării prin concepte a viziunii sale precumpănesc. Îndeosebi cînd e vorba de regizor, artist prin excelență conștient, în aceeași măsură poet și tehnician, pentru care perioada gestației artistice înseamnă un exercițiu de deliberare, discuții de felul celei inițiate de „Contemporanul" sînt necesare. Și, pe urmă, a discuta nu înseamnă a vîna „izbînzi pe hîrtie" ; căci nu se discută de dragul discuției, ci vizind o rezolvare practică. Arta regizorului nu e o artă de reflexe artistice care ar izvorî dintr-o presupusă și genială măduvă a spinării, ci un meșteșug de acte conștiente, înălțat la rang artistic, meșteșug ale cărui metode și instrumente se cer lămurite. A nega utilitatea unei discuții menite să dea expresie științifică, clară și distinctă, unor procedee încă nu destul de luminate rațional, înseamnă a arunca o piatră în grădina lui... Stanislavski.

Realizările regiei romînești nu trebuie discutate decît de cei ce au „cîștigat mai întîi pe scenă dreptul de a vorbi în numele teatrului".

După părerea noastră, aceasta este o poziție limitativă, alimentată de o regretabilă prezumție. Într-o discuție publică, numai cei necompetenți și răuvoitori sînt nechemați, dar și aceștia — abia după ce s-au exprimat ca atare. Teatrul este un bun al tuturora ; în numele lui, au dreptul să vorbească nu numai cei ce-l reprezintă cu strălucire, ci și cei ce-l reprezintă cu modestie, sau cei ce, fără a-l reprezenta încă, îl doresc cît mai realizat artisticește. Este bine să se știe că, în artă, nu există senatori de drept și că ceea ce un spectacol excepțional aduce, un altul, ratat, poate să anuleze.

Realizările regiei romînești trebuie căutate în munca celor „distinși astăzi pe drept cu titlul de maeștri emeriți", pentru că „regia rămîne o meserie de maturitate".

Bazată pe criteriul exterior al vîrstei, afirmația ni se pare riscată. Părerea noastră este că regia, ca orice altă artă sau meserie, este în funcție de *maturitatea artistică,* noțiune care nu este chiar identică cu aceea de maturitate biologică. De pe poziția noastră, unde *empiric* și *științific* nu sînt apanajele unor fiziologii diferite, ci stadiile diferite ale unei vîrste intelectuale, nu ni se pare chiar atît de simplă și justă delimitarea între regizori bătrîni = empirici, pe de o parte, și regizori tineri = științifici, de de altă parte. De asemenea, nu ni se pare că e cazul să interpretăm contribuția tinerilor în discuție ca o încercare de a înlocui, de a uzurpa poziții obținute pe merit (deși fiecare spectacol echivalează cu o detronare sau cu o restaurare !), ci ca un modest aport de spirit înnoitor, contemporan cu publicul căruia se adresează spectacolul. În al treilea rînd, nu socotim de loc că e „cam tîrziu" să transformăm o mentalitate empirică în una științifică, mai ales că, cu cîteva rînduri mai jos, chiar maestrul Sică Alexandrescu a recunoscut că „toată viața învățăm". Tînăr sau bătrîn, artistul e receptiv față de fenomenul artistic nou, consonant sau chiar revoluționar față de epoca sa. Mai e nevoie să spunem că publicul nu merge la teatru pentru a vedea spectacole puse în scenă de artiști emeriți, ci pur și simplu pentru a vedea spectacole emerite ?

Realizările regiei romînești trebuie căutate dincolo de personalitatea covîrșitoare sau stilul propriu al unui maestru.

Părerea noastră este alta. Atît pentru a rezolva pozitiv cerința exprimată de Dina Cocea (un regizor care să creeze climatul moral al teatrului), a lui Miron Niculescu (un regizor animator), cît și pentru a fi de acord cu propriile cuvinte ale lui Sică Alexandrescu, referitoare la necesitatea „uceniciei" artistice, considerăm că problema personalității artistice a regizorului nu poate fi lichidată prin formula : „personalitate nu poți să ai pe poruncealâ". Discuțiile au scos în evidență tocmai necesitatea ca regizorii să-și dovedească, să-și impună personalitatea *în spectacole ;* ca maeștrii artei regizorale să vină la această dezbatere cu poziții teoretice care să reprezinte bazele înseși ale orientării artistice de azi ; ca fapta și cuvîntul lor să constituie adevărate lecții de artă. Să nu se creadă că înțelegem prin personalitate statuia uriașă, strivitoare și rece, a șefului cu orice preț de școală artistică. Nu. Personalitatea, fie că vizează sau nu statuarul, are însă un soclu pe care îl constituie indiscutabil munca, munca serioasă și onestă, nu întotdeauna strălucită, poate, dar în orice caz exemplară.

Ucenicie regizorală ? Da, desigur. Dar lecțiile să fie înseși spectacolele. În materie de artă, nu intențiile, ci realizările contează.

Dar de ce solidarizarea bătrînilor împotriva tinerilor, ca și cînd ar exista, în teatrul romînesc, două tabere ? Dacă arta este o cetate, asediul ei trebuie dat de către toți artiștii, căci, oricum, izbînzile sînt deopotrivă personale și colective.

De ce alternativa : să-mi caut ucenici eu însumi, sau să vină ei la mine ? Problema ni se pare greșit pusă. Nu s-a reproșat regizorului lipsa de atenție față de tineri, în sensul lipsei de legătură personală, de la om la om. S-a reproșat regizorului lipsa realizării majore, care să vorbească de la sine și să se facă ascultată. *Las operele mele să vorbească pentru mine,* pare să spună autorul articolului, sugerînd un anume succes răsunător al Naționalului. E adevărat că operele vorbesc, întîi de toate, publicului; dar examenul aplauzelor nu se poate compara cu examenul discipolilor. Prin conținutul său, un spectacol se adresează publicului, transmițîndu-i o concepție despre lume: concepția autorului piesei. Dar prin rezolvarea sa artistică, un spectacol se adresează tuturor creatorilor, transmițîndu-le o metodă de interpretare creatoare: metoda regizorului și a actorului. Desigur, marele succes al Teatrului Național la Paris ne bucură; căci orice iubitor de teatru apreciază la justa ei valoare o montare ca aceea a *Scrisorii pierdute,* menită a pune în lumină elemente tradiționale ale regiei romînești, cărora un Gusty le-a dat strălucire. Dar acest succes nu rezolvă problema regiei romînești și nu face de prisos o discuție ca aceasta.

Viața teatrală e în plin progres: statistica ne dă cifre impresionante, iar Decada ne-a oferit surprize deosebit de plăcute.

Credem că nimeni nu contestă dezvoltarea multilaterală a vieții noastre culturale. Dar tocmai pentru ca, în această arie din ce în ce mai largă, rezultatele excepționale — ca acele din Decadă — să nu fie „surprize" întîmplătoare, ci consecințe firești, necesare, ale unei ambianțe culturale, este nevoie ca principiile de bază, metodele și instrumentele muncii artistice să fie supuse unei largi dezbateri, este necesar ca maeștrii scenei noastre să devină îndrumători și animatori ai tinerilor regizori.

După cum se vede, argumentele optimismului manifestat de maestrul Sică Alexandrescu implică un anume scepticism față de utilitatea unei formulări științifice a principiilor, metodelor și uneltelor artei regizorale, un vag complex de superioritate, o ușoară mulțumire în fața succeselor disparate sau întîmplătoare și o grațioasă ușurință de a trece peste problemele grave ale disciplinei. Așa cum era scris, articolul amintit sugera viziunea unei piramide, din vîrful căreia, cu un surîs optimist, autorul invita treptele inferioare la contemplație. Iubitorul de teatru are însă nevoie, după umila noastră părere, de articole mult mai puțin... piramidale.

Dincolo de aceste obiecții, nu putem să nu subscriem la rezolvarea pe care tov. Sică Alexandrescu a dat-o problemei meșteșugului și artei regizorale sau raportului text-spectacol: sînt poziții justificate teoreticește, sortite să dea roade bune. Considerăm că în felul acesta, cu pătrundere și seriozitate, trebuiau abordate și alte chestiuni deosebit de importante și actuale. Discuția asupra regiei nu s-a referit la rolul ce revine regizorului în evitarea unei stări de lucruri extrem de frecvente și îngrijorătoare: degradarea, reluarea lipsită de prospețime a unui spectacol, viciu de care un teatru ca Municipalul nu este scutit (vezi *Cum vă place*). Nu s-a discutat rolul regizorului în formarea, prin repertoriu și metode artistice, a profilului unui teatru, carență manifestată chiar de prima scenă a țării noastre. Nu s-a insistat suficient asupra faptului că, în lipsa unei viziuni regizorale proprii, unitare și adînci, actorii nu pot salva un spectacol (vezi *Regele Lear*), după cum nu-l poate salva nici scenograful (vezi *Romeo și Julieta* la Iași).

Iată numai cîteva din problemele care rămîn să fie discutate de acum înainte. Căci dacă, în paginile revistei „Contemporanul", odată cu articolul maestrului Sică Alexandrescu, dezbaterea s-a închis, ea continuă încă în culisele și pe scenele teatrelor noastre. Nu avem nici un motiv să nu manifestăm, în această privință, un categoric optimism. Dar, în același timp, sîntem siguri că argumentele care sînt menite să-l susțină vor fi altele decît cele citate mai sus.

Șt. Aug. D.

Cuvîntul spectatorilor

Un obicei aproape tradițional a fost părăsit! Spectatorii nu s-au grăbit să-și părăsească fotoliile măcar cu cîteva secunde înainte de căderea cortinei pentru a prinde un loc mai bun la garderobă. Dimpotrivă. S-au instalat mai comod în scaune, așteptînd... Luminile s-au aprins, făcînd o legătură mai directă între cei care s-au așezat în jurul unei mese pe scenă, în decorul piesei *Poveste de iubire* de C. Simonov. Aveau să înceapă discuțiile la primul spectacol de acest gen, organizat de redacția revistei noastre la Teatrul de Stat din Constanța. Era cea de a 99-a reprezentație cu o piesă care demonstrează, prin numărul spectacolelor, succesul ei în localitate, ca și în turnee. Ne-a surprins de la început un fapt, care nu ţinea totuşi de acea sferă patriarhală a micului patriotism local: dragostea concetăţenilor pentru teatrul lor.

O elevă şi un muncitor, un colonel şi un învăţător s-au arătat a fi mîndri că, în oraşul în care altădată instituţiile de „cultură" se opreau la intrarea casinoului, există astăzi un teatru cu o tradiţie de... cinci ani. Au fost interesante şi observaţiile unor spectatori pasionaţi, care vedeau spectacolul pentru a treia, a patra, a cincea oară.

Actorii aşezaţi în bănci au dat cuvîntul spectatorilor, care — trebuie spus — au dovedit gust şi exigenţă.

Despre piesă, aprecierile au mers în jurul aceleiaşi coordonate. Piesa lui Simonov a fost apreciată de către eleva Marioara Anastasiu, ca şi de gospodina Elena Ivan, pentru problematica ei îndrăzneaţă, pentru măiestria cu care dezvăluie sufletul eroilor, iar profesoara Ştefănescu s-a oprit în mod special asupra construcţiei personajului feminin din piesă. Caldul lirism al piesei, replicile vii, construcţia dramatică sobră a textului au fost subliniate pe rînd de către spectatori.

Un loc important în discuţii l-a ocupat aprecierea spectacolului. S-a arătat, de pildă, de unii vorbitori (Elena Ivan şi profesoara Ştefănescu) că spectacolul a cîştigat în greutate artistică şi că interpreţi ca Zoe Caraman, Cristel Rădulescu şi Jean Ionescu au adăugat pe parcurs interpretării lor iniţiale. S-au făcut, totuşi, rezerve asupra rezolvării simpliste a momentului nodal din piesă — finalul actului I; s-a adus observaţia că regizorul nu a ţinut mereu seama de datele fireşti în repartizarea rolurilor şi a fost criticată interpretarea celui mai dificil dintre roluri: Andrei (C. Mărculescu de la Atelierele C. F. R. şi colonelul Ionescu).

Discuţiile au adus contribuţii preţioase, supunînd spectacolul unei judicioase analize critice (prof. Ciobanu). Şi fără a se contesta unele succese efective, s-a arătat că spectacolul nu e la un nivel artistic mulţumitor (studenta R. Balaban).

E cît se poate de îmbucurătoare constatarea că a crescut numărul, dar şi, mai ales, exigenţa criticilor... neprofesionişti, a zecilor de mii de simpli spectatori.

Discuţia organizată de revista noastră la Constanţa a fost fructuoasă. Au recunoscut-o sincer actorii interpreţi (chiar şi cei criticaţi), regizorul piesei, colectivul şi directorul teatrului.

Începutul a fost făcut. Şi în alte oraşe, spectatorii vor fi invitaţi să-şi spună cuvîntul. Îi aşteptăm...

Al. P.

Premii acordate păpuşarilor

Cu prilejul „Săptămînii teatrului de păpuşi" din regiuni, care a avut loc la începutul lunii octombrie în sala „Orfeu" a teatrului „Ţăndărică" din Bucureşti, au fost distinse: cu *premiul I* — Teatrul de păpuşi din Iaşi şi Teatrul de păpuşi din Cluj, secţia maghiară; cu *premiul II* — Teatrul de păpuşi din Craiova; cu *premiul III* — Teatrul de păpuşi din Timişoara şi Teatrul de păpuşi din Tg. Mureş; cu menţiune — Teatrul de păpuşi din Oradea şi Teatrul de păpuşi din Alba Iulia.

Pentru regie, au fost acordate: *premiul I* — regizorului Hunyadi András de la Teatrul de păpuşi din Cluj, secţia maghiară; *premiul II* — regizorilor Florica Teodoru de la Teatrul de păpuşi din Timişoara şi Paul Herşcovici de la Teatrul de păpuşi din Tg. Mureş; *premiul III* — regizorilor Horia Davidescu de la Teatrul de păpuşi din Craiova şi Foca Manole de la Teatrul de păpuşi din Iaşi.

Pentru pictură scenografică: *premiul I* — Alexandru Rusan de la Teatrul de păpuşi din Cluj; *premiul II* — Eustaţiu Grigorian de la Teatrul de păpuşi din Craiova; *premiul III* — Maria Dimitrescu de la Teatrul de păpuşi din Oraşul Stalin; menţiune — Viorica Groapă de la Teatrul de păpuşi din Iaşi.

A fost acordată o *menţiune specială* pentru muzică compozitorului H. Maiorovici.

Pentru actori-mînuitori s-au acordat: *premiul I* — Constantin Brehnescu de la Teatrul de păpuşi din Iaşi şi Peter Ianoş de la Teatrul de păpuşi din Cluj, secţia maghiară; *premiul II* — Elena Gherdan de la Teatrul de marionete din Arad, Benedek Desző de la Teatrul de păpuşi din Cluj, secţia maghiară, Didina Davidescu de la Teatrul de păpuşi din Craiova, Emil Petcu de la Teatrul de păpuşi din Iaşi, Brie Ana Russu şi Elena Voicu de la Teatrul de păpuşi din Cluj, secţia romînă; *premiul III* — Violeta Ticea de la Teatrul de păpuşi din Craiova, Lukasz Bella de la Teatrul de păpuşi din Cluj, secţia maghiară, Ligia Gheorghiu de la Teatrul de păpuşi din Craiova, Lucreţia Agachi de la Teatrul de păpuşi din Iaşi, Victoria Temelie de la Teatrul de păpuşi din Oraşul Stalin şi Simion Petru de la Teatrul de păpuşi din Timişoara.

De asemenea, au fost acordate nouă menţiuni unor actori-mînuitori.

„Omul care a văzut moartea" — într-un decor nefericit

Aliniindu-se teatrelor care n-au deschis de fapt stagiunea cea nouă, ci au reluat-o în septembrie pe cea veche, Teatrul de Stat din Ploeşti a oferit, în continuare, publicului său spectacolul *Omul care a văzut moartea.*

De la ridicarea cortinei, te izbeşte un amestec de culori care face să-ţi lăcrimeze ochii: roşu aprins, verde stins, albastru leşietic; perdele roşii ca nişte feţe de plapumă, fotolii albastre tapisate cu un fel de imprimeu pe stambă, covoare verzi de-a lungul şi de-a latul scenei. Aşezarea mobilelor e cu totul întîmplătoare, iar în ceea ce priveşte stilurile, într-un magazin de consignaţie te-ai putea descurca totuşi ceva mai uşor ca în interiorul lui Alexandru Filimon — eroul a cărui locuinţă e hărăzită de autor montării scenice.

Ce fel de concepţie o fi prezidat la alcătuirea acestui interior? Unii tovarăşi consideră că, întrucît burghezia se remarcă prin manifestă lipsă de gust, un interior burghez trebuie să lase, printre altele, şi o asemenea impresie. E un punct de vedere care se poate discuta — oricum însă, sublinierea trivialului în gusturile personajelor cere o muncă artistică migăloasă de *compunere* şi n-are de-a face cu amestecătura oarbă de mobilier cu singurul ţel de a confecţiona dizarmonii de linii şi culori.

Pe de altă parte, decorul e încărcat cu multe obiecte inutile. Silit să lucreze pentru o scenă mică, de club, scenograful n-a căutat soluţii de *simplificare,* cum ar fi fost firesc, ci a *complicat* în chip nefolositor. Renunţînd la plafon, el a ţinut, totuşi, parcă într-un fel de părere de rău, să lase atîrnat dintre perdelele care sugerează tavanul, cogeamite candelabru — potrivit mai degrabă unui salon de dans ploeştean din vremea piesei, decît sufrageriei podgoreanului.

Privind decorul spectacolului *Omul care a văzut moartea,* la Teatrul de Stat din Ploeşti, îţi vine în minte gîndul că toate discuţiile care s-au purtat la consfătuirea oamenilor de teatru din anul trecut, toate materialele apărute în presă, toate observaţiile critice făcute de toţi cronicarii dramatici în toate ziarele şi în toate împrejurările, cu privire la slăbiciunile actuale ale scenografiei, n-au ajuns pînă la Ploeşti, sau cel puţin pînă la pictorii teatrului (autorul decorului: Toma Gheorghe).

Şi te cuprinde un regret adînc, dacă nu pentru altceva, cel puţin pentru faptul că penetraţia ideilor are loc uneori atît de greoi pe distanţe geografice atît de reduse, cum sînt cei 60 de kilometri care despart Ploeştii de Bucureşti.

V. S.

Nedumeriri...

Tovarăşe redactor,

Vă rog ca, în calitate de cititor devotat al revistei dv., să transmiteţi pe această cale nemulţumirea de care am fost cuprins citind „Programul Radio".

Sînt unul din nenumăraţii auditori ai posturile de radio, care apreciază reuşitele emisiuni pentru copii, bine montate, frumos ilustrate muzical şi cu Silvia Chicoş în rolul principal.

Îmi place că autorii acestor emisiuni au căpătat un aer, ca să spun aşa, „clasic". De cîte ori se transmite o piesă la radio, aştept cu emoţie — ca un jucător la „Pronosport" cu buletinul dinainte — ce nume de autor se va transmite. Asta, pentru că autorii sînt bine cunoscuţi şi nu se schimbă: O. Pancu-Iaşi, O. Sava, Virgil Stoenescu, Mircea Sîntimbreanu, E. Jurist, Călin Gruia, specialist în basme sfătoase dramatizate...

Aşa de bine m-am obişnuit cu aceşti tovarăşi, încît mă mir chiar că direcţia Radiodifuziunii nu le propune să-i angajeze să lucreze în redacţia pentru copii.

Vă închipuiţi nedumerirea şi supărarea mea cînd într-unul din programe am citit negru pe alb „scenariul radiofonic" *Pustiul înflorit* de Gh. Popescu. Mă rog, cine e acest ilustru necunoscut Popescu şi cine a permis ca el să-şi facă loc în galeria clasicilor noştri radiofonici? Îl cheamă Pancu sau Stoenescu, Jurist sau Sava? Nu! Îl cheamă Popescu, pur şi simplu... Am înţeles să admitem ca, pe lîngă autorii mai sus citaţi, să figureze, haide, şi un Mark Twain, un Dumas, Jules Verne, Dickens, dar un Gh. Popescu! E inadmisibil.

Eu îmi manifest nemulţumirea şi, pentru că e vorba de şcolari, propun ca de astă dată redacţiei pentru copii să i se dea „Nota 0 la purtare"!

Un cititor radioamator.

R. C.

P. S. Publicăm această notiţă cu o rezervă. Nu ne-am informat precis dacă Gh. Popescu nu e pseudonimul vreunuia dintre tovarăşii „clasici". În acest caz, facem „mea culpa". *(N. R.)*

meridiane

Tradițiile teatrului indian

Pentru a înțelege și aprecia pe deplin teatrul indian, de o atît de îndelungată tradiție (între Kalidasa și Rabindranath Tagore se întind 15 veacuri !) și a cărui renaștere, de o extraordinară amploare, reține azi atenția tuturor teatrologilor, este absolut indispensabilă cunoașterea principiilor sale estetice, adesea opuse fundamental concepțiilor dramatice occidentale. Aceste principii le schițează într-un recent eseu *(The aesthetics of the ancient indian drama*, în revista „World Theatre", vol V, 2, 1956) directorul secției de sanscrită a Universității din Madras, prof. V. Raghavan.

Înainte de a expune pe scurt aceste principii, să amintim cîteva date și să subliniem în primul rînd vechimea teatrului indian, născut din „misterele" zeilor Krishna și Shiva. Recent, s-au descoperit în grota Sitabanga (India centrală) urmele celui mai vechi teatru indian cunoscut, datînd din sec. I î. e. n. Pentru a menține vie amintirea eroilor marilor epopei, se dezvoltă din cele mai vechi timpuri o bogată dramaturgie populară, spectacolele fiind legate de anumite serbări sezoniere și avînd loc în aer liber. Din sec. II al e. n. s-au păstrat trei drame scrise pe foi de palmier, iar din sec. IV, alte 13, în sanscrită.

Din sec. II sau III datează însă importanta operă a lui Bharata, tratatul său despre arta teatrului, o codificare riguroasă a condițiilor genului, așa cum o pretindeau culturile prinților. Indicațiile numeroase pe care le găsim aici sînt cu atît mai prețioase cu cît arată vechimea unor norme de creație ce s-au păstrat timp de multe secole (cum ar fi, de pildă, importanța de prim plan acordată elementelor liric, muzical și coregrafic). Specificațiile, ciudat de dogmatice (există zece specii de reprezentări scenice superioare, cinci situații morale, cinci etape și cinci puncte culminante ale acțiunii ; eroina are 20 de grații naturale, putîndu-se afla în opt situații față de erou etc.), fac ca acest teatru de curte să pară un adevărat joc de marionete vii. De altfel, azi, s-au mai păstrat urmele acestui teatru aristocrat doar în unele genuri de spectacole, în Iava, Bali și Cambodgia. Totuși, pînă în zilele noastre se respectă tradiționalele norme de creație dramatică, consemnate de Bharata. Le-au respectat, în secolele IV-V, cei mai mari dramaturgi : Kalidasa, în cele trei piese ale sale și în special în capodopera sa, care-l entuziasmase atîta pe Goethe, *Shakuntala ;* Shudraka, autorul acelui inteligent și spiritual amestec de melodramă și fantezie : *Căruța de argilă (Vasantasena)*, piesa indiană cea mai interesantă și mai tipic construită ; sau, în fine, Bhavabhuti, un fel de Shakespeare indian, amatorul contrastelor și dramaturgul emoțiilor violente pînă la teroare.

Dar literatura sanscrită se încheie prin anul 1200, din cauza invaziilor străine, și totodată și teatrul de curte. De la această dată nu se mai poate vorbi de o literatură indiană, ci de o serie de literaturi în vreo 17 limbi vorbite în India. Dintre aceste literaturi cea bengaleză este ilustrată de numele lui Rabindranath Tagore (1864—1941), a cărui dramaturgie este prezentată în revista sus-amintită, în succintul articol al prof. Amar Mukerji, specialist în teatrul lui Tagore. Perioada acestui mare scriitor este perioada cînd începe o masivă mișcare de regenerare dramatică pe baza principiilor fundamentale tradiționale, la care se adaugă un element nou : tendința spre realism, spre descrierea vieții poporului și abordarea directă a problemelor sale de viață. În acest sens, la festivalul național din 1954 de la Bombay (oraș ce are și un teatru în aer liber de 7000 de locuri) la care au fost prezentate peste 700 de piese de către teatre ce au jucat în 14 limbi din cele vorbite în India, s-a remarcat teatrul în limba *marathi* (cf. G. S. Khosla, *A brief survey of the national drama festival*, şi V. Y. Gadgil şi V. Mane, *The story of the marathi stage*, ibidem), care a luat primul premiu de spectacol tradiţional şi care, în India, a fost printre teatrele ce au deschis pentru întîia dată femeii accesul pe scenă — şi ásta abia prin 1930!

Vorbind despre această renaştere, preşedintele Centrului Indian de Teatru (ce grupează peste 200 de asociaţii dramatice din toată India) precizează că mişcarea caută să favorizeze larg tradiţiile şi stilurile locale. „Teatrul este o sinteză. Toate artele se integrează aci, de la literatură la arhitectură, de la dans la muzică, şi din această sinteză îşi trage el un dinamism excepţional" (Kamaladevi Chattopadhyay, *Future of the indian theatre*, ibidem). Ceea ce nu înseamnă însă cîtuşi de puţin că reluarea firului tradiţiei ar implica dispariţia de pe afişe a dramaturgiei occidentale. Numai la New-Delhi există 5—6 companii teatrale care joacă în special piese europene, şi în repertoriul lor găsim numele lui Sofocle sau Jean Anouilh, Molière sau Garcia Lorca, Ibsen sau Priestley, Tolstoi sau Sartre, Gogol sau Shaw, Cehov sau Strindberg (*European plays of the Indian Stage*, ibidem). Un strălucit interpret al lui Shakespeare, de pildă, este Prithvi Raj, care-şi are compania sa de teatru, unde joacă împreună cu fiul său, Raj Kapur.

*

Dar nici cititorul, nici spectatorul străin nu vor putea înţelege sensul noii mişcări dramatice şi nu vor putea pătrunde esenţa valorilor dramaturgiei indiene, fără a-i cunoaşte tradiţionalele norme de creaţie, exunde joacă împreună cu fiul său, Raj puse pe scurt în eseul sus-menţionat.

Vedanta, unul din principalele şase sisteme filozofice hinduse, concepe creaţia lumii ca un „joc" al Demiurgului, iar viaţa — ca o misterioasă dramă. De asemenea factorul creator, Supremul Artist, este văzut de imaginaţia vechilor inzi şi într-o altă ipostază, ca Dansatorul Suprem, al cărui dans cosmic ritmează naşterea şi moartea lumilor, ritmează însuşi mersul vieţii.

Analogia dintre acest „joc", care e lumea şi viaţa, jocul Supremului Artist, şi teatru se va impune ca o obsesie permanentă dramaturgului indian de-a lungul veacurilor. Aceeaşi analogie ne permite să înţelegem mai bine problema răului şi

Fata cu oglindă — Figură de la Bhuvanesvar, sec. X

a suferinţei — într-o piesă tristeţea fiind un ingredient tot atît de indispensabil ca şi bucuria, pe amîndouă spectatorul savurîndu-le cu aceeaşi seninătate, întrucît viaţa i se arată a fi simplu „joc al Supremului Artist". Şi, întrucît acesta este conceput ca sursa adevărului, binelui şi frumosului, preocuparea artistică (fie în calitate de creator, fie de spectator) înseamnă practicarea unei adevărate metode de concentrare, de contemplare şi de uniune cu esenţa divină. Din această contemplaţie artistică ţîşnesc inefabila bucurie, pacea, echilibrul interior, beatitudinea spirituală. Ocupaţiile zilnice, grijile şi necazurile îl asaltează pe om din toate părţile, întunecîndu-i luminile interioare — pe care arta i le reaprinde. După estetica indiană, ţelul teatrului, ca şi al altor arte, este de a ajuta omul să-şi cucerească liniştea spirituală.

În consecinţă, mai mult decît realizarea unui studiu de caracter, dramaturgul indian îşi propune sugerarea unei emoţii calme, a unei beatitudini pe care ţi-o dă înţelegerea adîncă a lucrurilor. Oricare ar fi sentimentul particular ce animă o piesă sau un personaj (iubirea, durerea, ura etc.), cînd acest sentiment atinge şi pune

Scenă din spectacolul cu piesa „Bhau Bandki" de Krishnaji Prabhakar Khadilkar, în interpretarea formației Marathi Sahitya Sangh din Bombay, la Festivalul Național de Dramă din New-Delhi

stăpînire pe sufletul spectatorului, el dă naștere unei stări de delectare superioară, de bucurie spirituală.

Căutînd să creeze climatul unei emoții de armonie, dramaturgul indian se păzește de orice vulgarizare sau de orice dezechilibru al caracterelor din piesă. Mereu preocupat de a dezvolta și alimenta la spectator acea stare de beatitudine și plenitudine spirituală, personajele și peripețiile îl vor interesa mai puțin pentru ele insele, cît ca vehicule ale acestor stări. Iar cît privește „regulile unităților", doar „unitatea de emoție" îl preocupă, unitatea de timp și de loc părîndu-i-se de interes absolut secundar și inaplicabile în aceste zboruri pe care le efectuează el de la imanentul datelor materiale ale subiectului la transcedentul sensurilor, și de la o perioadă de timp la alta, zboruri în care se complace atita imaginația indiană.

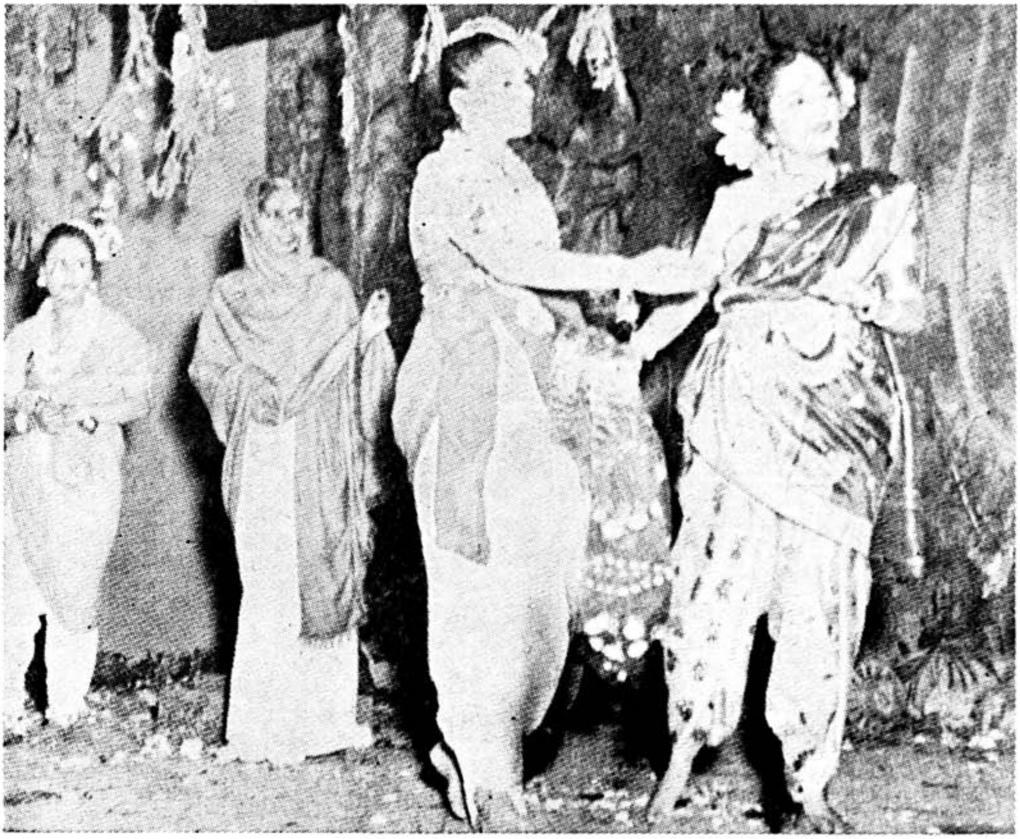
Intriga însă trebuie atent construită, în acest punct respectîndu-se scrupulos indicațiile minuțioase și precise ale teoreticienilor teatrului sanscrit. Dar utilizarea temelor tradiționale și respectul scrupulos al regulilor n-au împiedicat pe un Kalidasa să-și depășească modelele, grație inventivității sale și nici, peste 1500 de ani, pe un Tagore să le reactualizeze fără să cadă totuși într-o simplă pastișă.

Același ideal de a preschimba haosul în armonie și tulburarea în liniște face ca „tragedia" să nu poată fi concepută în teatrul sanscrit. Desigur, elementul tragic este integrat, dar nu găsim aci o „tragedie" în sensul cunoscut nouă al cuvîntului. În concepția indiană, viața noastră actuală reprezentînd doar unul din actele unei piese lungi, cu multe alte acte în continuare de-a lungul cărora sufletul omului evoluează spre perfecțiune, nici moartea, nici răul, nici nenorocirea din viața prezentă, departe de a putea constitui punctul final, nu sînt decît simple incidente, pe calea acelei „realizări de sine" și a acelei beatitudini spirituale pe care caută să le stimuleze sau să le creeze și teatrul.

Dar aspirația spre beatitudine nu exclude, aci, intenția de a trezi simțul moral al spectatorului. Dimpotrivă : un vechi dicton spune că o piesă inspirată din *Ramayana* trebuie să te îndemne să mergi pe urmele lui Rama, nu ale lui Ravana. Niciodată într-o piesă nu trebuie să oferi spectacolul virtuții sucombînd sau al răului triumfînd — fapt ce nu face decît să demoralizeze —, nici cortina să nu cadă pe o scenă cu cadavre, pentru ca spectatorul să n-aibă impresia că vine de la cimitir. Un erou virtuos biruind forțele răului — iată tema preferată a vechiului teatru sanscrit. Firește că acest teatru cunoaște specii variate — comedii de moravuri (ca *Vasantasena,* amintită mai sus), monologuri, farse, opere lirice etc. Dar primul loc îl ocupă drama eroică, cu un erou epic exemplar. Acțiunea se concentrează asupra acelor aspecte ale temei ce oferă posibilități emotive mai puternice, abținîndu-se de la elementul pur spectacular, apreciat doar de copii și de spiritele puțin evoluate. Tema epică e combinată apoi și cu episoade de dragoste. Dar și în reprezentarea iubirii drama sanscrită își are canoanele ei, ilustrate și de Kalidasa. Din cele două faze ale iubirii pe care le recunoaște teatrul indian, întîlnirea și despărțirea — prezentul, momentul de stabilizare fiind absent cu desăvîrșire sau nespus de tranzitoriu — prima e tratată cu multă discreție, pudoare și finețe, dar dramaturgul o preferă pe a doua, pentru că ea implică acea intensitate a dorinței și suferinței ce conferă o calitate spirituală aspectului material al faptului brut.

Scena indiană explorează virtuțile simbolului și ale convenției. Ea n-are nevoie deci nici de complicate efecte de scenă, de decoruri și alte accesorii. Spectacolul indian preferă implicitul explicitului, pune accentul pe latura esențială a lucrurilor mai mult decît pe aparențele lor. Cît despre decor, indicațiile rezultînd din dialog, cîntecul și în fine jocul însuși sînt suficiente pentru a crea acest decor în imaginația spectatorului. Pentru a sugera o acțiune, interpretul face apel mai puțin la accesorii cît la instinctul său artistic — condus fiind, bineînțeles, și de un amănunțit cod de atitudini și de gesturi. Urmînd metoda prescrisă de Bharata, actorul urcă pe cal fără cal sau urcă scări pe o scenă perfect plană. E capabil să

Scenă din spectacolul cu piesa sanscrită „Shakuntala" de Kalidasa în interpretarea formației Brahman-Sabha din Bombay, la Festivalul Național de Dramă din New-Delhi, 1954



reprezinte orice act printr-o mimică perfectă și de mare efect.

Muzica deține un loc important în această artă de sugestie, fiind larg utilizată fie pentru a crea atmosfera, fie cu simplul rol de indicație scenică. Proza alternează firesc cu versurile, acestea precumpănind cînd momentul sentimental se intensifică. În fine, alături de lirism, mimică și muzică, dansul intră de asemenea ca element component de bază în drama indiană.

Principiile esteticii teatrului clasic, schițate de prof. Raghavan și la care se reîntorc azi ades dramaturgii chiar cînd abordează teme luate din contemporaneitate, au fost larg preluate și de Rabindranath Tagore. Mai puțin în piesele din prima fază a creației sale, influențate de Shakespeare și în care tragicul pasiunilor excesive este lucrat oarecum cu tehnica dramei romantice, cît în „dramele anotimpurilor". *Ciclul primăverii, Sărbătorile toamnei, Ultimele ploi* etc. sînt drame simbolice și muzicale, în care restringerea maximă a acțiunii, tehnica aluziei și sugestiei, profuziunea cîntecelor, dansul reliefînd momentele dramatice, accentul pus pe stările sufletești, mistica naturii sînt tot atîtea caractere proprii dramei clasice indiene, în același timp valorificate fiind, proiectate pe o tematică nouă, și de teatrul modern indian.

Ovidiu DRIMBA

„Orizonturi noi"

Cititorului preocupat de problemele fundamentale ale dezvoltării culturale din U.R.S.S., presa sovietică — îndeosebi cea de specialitate — îi transmite ecoul multelor și însuflețitelor discuții ce se poartă astăzi în lumea creatorilor de artă și literatură, atît pentru elucidarea cauzelor care au determinat, pe alocuri, o rămînere în urmă față de pasul înaintării vieții, cît și pentru indicarea de noi soluții, de noi căi în viitor. Pe această linie, a tribunei publice de la care oameni de cultură își spun sincer, fără ocolișuri sau menajamente, punctul de vedere, se situează și articolul „Orizonturi noi" de G. Gheorghievski, publicat în nr. 8 al revistei sovietice „Teatr". În cele ce urmează, redăm în rezumat și prin extrase cuprinsul articolului, trimițînd cititorii noștri la lectura lui integrală în nr. 5-1956 al publicației „Probleme de teatru și cinematografie", redactată de Institutul de Studii Romîno-Sovietic al Academiei R.P.R.

Deși autorul are o specialitate bine definită — e regizor principal al Teatrului de Dramă din Stavropol — el nu-și circumscrie tema exclusiv la problemele vieții teatrale. Nu e mai puțin adevărat că articolul reprezintă, într-un fel, o sinteză a considerațiilor inspirate autorului de desfășurarea mai multor consfătuiri și conferințe unionale pe ramuri de creație teatrală, ținute la Moscova în primăvara acestui an. Începînd prin a preciza că „trăim și lucrăm în epoca celui de al XX-lea Congres al partidului", moment de extraordinară răspîntie care a deschis țării orizonturi noi, G. Gheorghievski se întreabă: „Avem oare dreptul să trăim după Congres... ca și pînă la el?" și răspunde „Nu". Este, deci, vorba de mai mult decît de stabilirea „punctelor nevralgice" (după propria-i expresie) în fiecare sector de creație și în nici un caz nu e vorba de „răfuieli" sau „trageri la răspundere" personale, de găsirea unor „țapi ispășitori" (cum prea adesea s-a procedat în trecut). E vorba de purificarea, de schimbarea fundamentală a atmosferei de creație și, în consecință, a atitudinii creatorilor înșiși, de o „defrișare a solului înainte de a-l face roditor".

În continuare, autorul articolului enumără, în fond, cele mai grave din abaterile de la principiile leniniste ale îndrumării partinice a artei, devieri care au dus, în trecut, la „căderea în dizgrația" a destui creatori, la o vremelnică „scoatere din circulație" chiar și a unor scriitori ca Leonov și Kron. „Multă vreme — spune autorul — „rătăcirile" artistice au fost confundate la noi cu greșeala politică". Dar dacă iresponsabilă a fost ușurința cu care s-au atribuit adesea calificative peiorative sau de-a dreptul defăimătoare, tot atît de grav ar fi să se cadă acum în extrema opusă. „Se înțelege că nu e vorba de amnistierea greșelilor ideologice, de teza neprincipială „totul e permis". În artă, lupta ideologică s-a purtat, se poartă și se va purta împotriva a tot ce este dușmănos... Este vorba de dreptul artistului de a-și recunoaște greșeala, dacă a săvîrșit-o, de a-și da seama de ea, fără invective și „bîtă"... E vorba... de restabilirea garanțiilor democratice în artă... Orice artist riscă. Așa și trebuie să fie, așa-i profesiunea noastră. Dar profesînd-o, artistul cinstit trebuie să fie sigur că nu-și riscă reputația de cetățean, că nu va deveni suspect politic, că nu-și poate pierde posibilitatea de a lucra în domeniul artei, chiar după un mare insucces". Ce argument mai puternic s-ar putea găsi în sprijinul spuselor de mai sus, decît evocarea atitudinii lui

Lenin în probleme similare, a lui Lenin „luptător intransigent pentru convingerile sale“ care însă... „nu și-a impus niciodată gusturile sale artistice în calitate de directive și normative pentru toți oamenii de artă și n-a discreditat nici un om care greșise în probleme de artă“.

„De ce ne aplaudă spectatorul ?“ Întrebarea aceasta, figurînd în subtitlu, ne introduce în miezul problemelor teatrale. După ce arată că sistemul lui Stanislavski, fetișizat în litera lui, a fost transformat într-o „sperietoare de ciori cu ajutorul căreia sînt discreditați în artă toți cei ce caută să meargă pe altă cale“, Gheorghievski spune clar că greșelile săvîrșite în trecut au generat la spectatori „perceperea convențională“. Publicul „s-a deprins să considere teatrul drept domeniul întîmplărilor convenționale, al eroilor „sintetizați“ pînă la schemă...“ Iată, însă, că schimbarea de atmosferă s-a făcut simțită și aci : încă din toamna trecută, publicul a început pe neașteptate să protesteze : „spectatorii s-au pus în grevă“ hotărîți și energici. În toate orașele, ca și cum s-ar fi vorbit, oamenii au încetat să mai înghită „tot ce li se prezintă“. Indiciul e îmbucurător și alăturat succesului de care necontenit s-au bucurat operele sincere, îndrăznețe, substanțiale și cu adevărat artistice — *Ploșnița, Într-un ceas bun, O chestiune personală* — trebuie să constituie pentru creatori un impuls fericit. „Partidul cere artei să discute, pe larg și cinstit, cu poporul“.

Articolul se încheie cu o notă optimistă, de altfel în spiritul poziției sincere și active pe care se situează de la început. Criza teatrului e o problemă „scornită“, spune Gheorghievski, după cum greșită e tendința unora de a tînji cu „înduioșare“ după „inegalabilul“ teatru din perioada 1920—1930. În artă, ca și în istorie, lucrurile nu stau pe loc și nici nu evoluează în cerc. Astăzi, se poate și trebuie să se facă mai mult, mai bine decît ieri. Criză era „cînd mulți dintre noi căpătam premii pentru o artă mediocră... cînd pictori meșteșugari, regizori fără idei și teatre fără personalitate se simțeau în artă ca peștele în apă“, și nu astăzi, „cînd sîntem evident nemulțumiți de noi, cînd am început din nou să fim extrem de exigenți față de noi înșine și de ceilalți“.

„Înclin să consider drept un fapt pozitiv și sălile goale la spectacolele proaste. Cred că acest protest al spectatorilor este mai încurajator decît coada de duminică la piesa *„Banii“*, jucată de Teatrul Mic. Repet că vom avea încă mult de-a face cu perceperea convențională, cu succesul schemelor obișnuite, lesne de înțeles, însă această „selecție naturală“ a tot ce este viabil în artă nu ne mai permite să trăim „pe datorie“. Ea va spori simțul de răspundere al tuturor celor ce lucrează în domeniul teatrului“ — conchide autorul articolului.

Știri din...

U. R. S. S.

◆ Prezidiul organizației din Moscova a Uniunii Scriitorilor sovietici a hotărît să editeze la începutul anului 1957 un almanah intitudat *Peisajul teatral al Moscovei.*

Almanahul va cuprinde piese ale dramaturgilor din Moscova, articole consacrate problemelor teatrului contemporan, diverse puncte de vedere ale dramaturgilor și maeștrilor scenei. Unul dintre capitolele almanahului, „Dramaturgul și viața“, va dezbate problemele creației dramatice. Un loc important va reveni materialului memorialistic, scrisorilor nepublicate și însemnărilor aparținînd marilor actori, regizori și dramaturgi.

Pentru redactarea almanahului, a fost constituit un colectiv în rîndurile căruia vor lucra A. Stein, A. Arbuzov, V. Rozov, regizorul V. Plucek, criticul A. Karaganov, actorul S. Obrazțov și alții.

◆ Teatrul de operă, balet și dramă al R.S.S. Moldovenești a inclus în planul său de repertoriu pe anul 1956—1957 piesele *Machbeth* de Shakespeare, *Cițadela sfărîmată* de Horia Lovinescu și o dramatizare *Ochiul babei* după *Soacra cu trei nurori* de I. Creangă.

◆ Teatrul de dramă rus „Maiakovski“ din Stalinabad a prezentat în premieră unională noua piesă a lui Nazim Hikmet *A existat oare Ivan Ivanovici ?*

◆ La invitația Ministerului Culturii al U.R.S.S., în cursul lunii februarie 1957 va sosi la Moscova cunoscutul regizor iugoslav Boian Stupița. Cu acest prilej, el va monta pe scena „Mossovietului“ cunoscuta comedie *Dundo Maroe* a clasicului Marin Drjici.

◆ Cu prilejul turneului întreprins în Uniunea Sovietică, Teatrul Național Popular din Paris a prezentat la Moscova și Leningrad un ciclu de spectacole cu *Don Juan* de Molière, *Marie Tudor* de Victor Hugo și *Triumful dragostei* de Marivaux.

Reprezentațiile formației conduse de Jean Vilar au stîrnit un viu interes în rîndurile spectatorilor sovietici, întreaga presă consacrînd ample cronici spectacolelor ansamblului francez. În comentariile lor, ziarele sovietice relevă în unanimitate înalta ținută artistică a spectacolelor, admirabila interpretare a actorilor francezi, cît și „montarea care se distinge prin simplitate, laconism și sobrietate. Spectacolul se joacă fără decoruri, pe un podium, în spatele căruia se află un al doilea podium puțin înclinat. Pe măsura necesităților, sînt aduse în scenă scaune și mese, ca și celelalte rechizite minimale. Nimic în plus în măsură să distragă atenția spectatorului de la piesă și actori... Totodată, trebuie menționat extraordinarul joc de lumini" (din cronica lui S. Mokulski, „Sovetskaia Kultura" nr. 109 — 1956).

◆ În cursul lunii septembrie, un ansamblu al Teatrului academic de artă „M. Gorki" a efectuat un turneu la Arhanghelsk. Cu acest prilej, au fost prezentate piesele *Ultima jertfă* de A. Ostrovski, *Micii burghezi*, de M. Gorki, *Învierea* după romanul lui A. Tolstoi, *Soțul ideal* de O. Wilde, toate figurînd în repertoriul permanent al M.H.A.T.-ului. În afara acestor spectacole, ansamblul M.H.A.T.-ului a prezentat în premieră piesa *Prietenul uitat* de A. Salinski.

În cursul aceleiași luni, o formație a Teatrului academic a poposit în Cehoslovacia, unde a oferit un ciclu de spectacole.

◆ Printr-o hotărîre a Consiliului de Miniștri al U.R.S.S., între 15 august 1956 și 15 iulie 1957 se va desfășura un concurs pentru cea mai bună piesă dedicată aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

Concursul, organizat în strînsă colaborare cu Uniunea Scriitorilor sovietici și Societatea Teatrală Rusă, este menit, după cum se arată în hotărîrea Consiliului de Miniștri, să stimuleze activitatea creatoare a dramaturgilor sovietici, să promoveze noi talente în domeniul dramaturgiei și să contribuie la făurirea unor importante opere dramatice reflectînd viața și activitatea oamenilor sovietici în toate etapele construirii comunismului.

◆ Cercetarea cît de sumară a repertoriului teatrelor sovietice pe anul 1956-1957 impune atenției prezența în repertoriu a unui considerabil număr de lucrări ale dramaturgiei sovietice: *O singură noapte* de B. Gorbatov și *Primăvara fratelui mai mic* de G. Priede la Teatrul Mic, *După despărțire* de Frații Tur la Teatrul „Vahtangov", *Sonetul lui Petrarca* de N. Pogodin și *Hotel Astoria* de A. Stein la Teatrul „Maiakovski", *Fata de la fabrică* de A. Volodin și *Prietenul meu* de N. Pogodin la Teatrul Armatei Sovietice; *Fachir pentru o oră* de V. Dihovicinîi și M. Slobodski la Teatrul de dramă și comedie, sau *S-a născut un om* de K. Finn la Teatrul de dramă și comedie — iată doar cîteva titluri din lungul șir de piese ale dramaturgilor sovietici, pe care spectatorii Moscovei vor avea prilejul să le vizioneze în cursul acestei stagiuni. Un loc important în actualul repertoriu revine și dramaturgiei clasice si străine. Astfel, *Puterea întunericului* de Tolstoi și dramatizarea după *Satul Stepancikovo* a lui Dostoievski (Teatrul Mic), dramatizarea după *Idiotul* de Dostoievski (Teatrul „Vahtangov"), *Hamlet* de Shakespeare (Teatrul „Vahtangov"), *Henric al IV-lea* de Shakespeare, *Evantaiul Lady-ei Windermere* de O. Wilde, *Stîlpii societății* și *Nora* de H. Ibsen (Teatrul Mic), alături de *Filumena Marturano* a lui Eduardo de Filippo (Teatrul „Vahtangov"), *Generalul Washington și vrăjitoarea apelor* de H. Fast și *Oameni simpli* de Shaw (Teatrul Armatei Sovietice) vor vedea lumina rampei în cursul acestui an.

Este interesant de menționat că Teatrul Armatei Sovietice va monta în cursul acestei stagiuni comedia lui Tudor Mușatescu *Titanic vals*.

◆ Studioul de televiziune din Leningrad a transmis o dramatizare după cunoscuta povestire a lui F. M. Dostoievki *Nopți albe*. În cadrul viitoarelor sale emisiuni de teatru, studioul va transmite *Strigoii* de H. Ibsen, *Casa inimilor sfărîmate* de B. Shaw și altele.

Finlanda

◆ Problematica socială ocupă un loc din ce în ce mai important în lucrările dramaturgilor finlandezi. Cercetînd cu atenție realitatea, autorii dramatici surprind aspecte semnificative și caracteristice unei lumi în care aurul nu și-a pierdut încă strălucirea și nici puterea distructivă asupra conștiinței oamenilor.

Tinerețea dezrădăcinată, piesa de debut a scriitorului Martti Kainulainen, montată pe scena Teatrului Muncitoresc din Tampere, descrie dificultățile pe care le are de întîmpinat un tînăr ieșit din închisoare și dornic să-și refacă viața.

Atacînd o temă atît de delicată și fără îndoială că în aceasta constă unul din principalele merite ale lui Kainulainen — dramaturgul se mulțumește însă a descrie faptele în sine, rezolvînd tragica soartă a eroului său printr-o dragoste puternică — miraculos remediu al tuturor rănilor.

În tot cazul, piesa lui Martti Kainulainen, chiar dacă nu sugerează soluții și nu dezvăluie pregnant rădăcina acestor rele, rămîne un impresionant document de viață și o pledoarie pentru dreptul la fericire al oamenilor.

R. Cehoslovacă

◆ Anul acesta, școlile superioare de teatru au fost în întrecere: Obiectivul: realizarea celui mai bun spectacol în cinstea Congresului al IV-lea al studenților, care a avut loc la Praga. Cîte trei delegați din partea fiecărei unități au constituit juriul. Școlile s-au prezentat la concurs cu cîte două spectacole. Premiul I a fost atribuit Școlii superioare de teatru din Praga, pentru spectacolul cu piesa *Într-un ceas bun* de Rozov, și ansamblului școlii de teatru din Brno, care a jucat *Pădurea* de Ostrovski.

◆ Teatrul sătesc a înscris în repertoriul său tragedia *Antigona* de Sofocle. La prima vedere, o faptă necugetată. Dar reacția publicului a dovedit că alegerea piesei este judicioasă; primele spectacole, date în comunele din nord-estul Boemiei, au fost urmărite cu adevărată pasiune de spectatori.

◆ Repertoriul teatrului din Praga pentru stagiunea în curs prezintă două particularități ce se cuvin a fi relevate. Prima este aceea a locului considerabil rezervat unor dramaturgi autohtoni care, spre deosebire de Stehlik și Kohout, încă nu și-au cîștigat un renume internațional. Astfel, Teatrul Realist va prezenta o comedie de Spacil și Pasek *Eu nu sînt el*, Teatrul de cameră oferă spectatorilor o piesă nouă de Neff, *Bancnota de 100 de coroane*. Colectivul Teatrului „Jiri Wolker" anunță că va pune în scenă lucrările a trei autori tineri, iar Teatrul „Kolin" va juca prima piesă a lui K. Dobes *O zi de neuitat*, consacrată evocării figurii lui J. K. Tyl.

A doua particularitate este prezența pe afișele teatrale, a unor nume de autori străini ale căror lucrări n-au văzut pînă acum lumina scenei în R. Cehoslovacă. Printre acestea, sînt Eduardo de Filippo, Lilian Hellman și Sartre.

Printre autorii străini figurează și Nazim Hikmet, B. Brecht, Pogodin, Arbuzov și Kirițescu cu *Gaițele*.

Italia

◆ *Libertatea* de Carlo Terron este povestea tristă a unui copil, Memmo Speranza, hoț de jucării, împins spre nelegiuire doar din dorința de a gusta bucurii pe care viața se încăpățînează să i le refuze. Într-o zi, întîmplarea face ca el să fure unei bătrîne un ceas ornat cu un minunat clopoțel. Aflînd că furase bătrînei singurul bun pe care-l mai avea ea, Memmo Speranza este cuprins de remușcări și decide să se pedepsească singur: el se condamnă la un an de regim celular. După un timp, Memmo va reveni la închisoare, tot de bună voie, pentru furtul unei mingi. De astă dată, autocondamnarea e mai mică: doar de trei luni, deoarece mingea fusese furată de la o fetiță bogată, astfel că paguba pricinuită prin furt era neglijabilă.

Redînd aspecte de un pregnant dramatism din viața unui copil nenorocit, dramaturgul profilează în prim plan condiția umană sănătoasă a acestor dezrădăcinați, condamnați la veșnică mizerie de legile societății în care trăiesc.

Libertatea de Carlo Terron figurează în repertoriul Teatrului „Minimo" din Bologna.

◆ *Adio, arbore!* este titlul unei noi piese a dramaturgului Aldo Nicolai, prezentată pe scena Teatrului „Pirandello" din Roma. Acțiunea se desfășoară într-un orășel italian în anul 1928, în noaptea din ajunul crăciunului. O familie mult încercată de mizerie se adună în jurul tradiționalului brad: bătrîna mamă, care după sinuciderea soțului continuă să ducă o viață încărcată de nevoi; o fiică ajunsă aproape în pragul maturității; Lucio, un băiat de 15 ani, plin de entuziasm și optimism; o altă fiică Nanda, măritată pentru bani cu un om pe care nu-l iubește, și Nanni, un pierde-vară care n-a pregetat să falsifice un cec pentru a-și plăti o datorie. Bradul împodobit sărbătorește, cina mai îmbelșugată ca altă dată, prezența întregii familii dau o notă de solemnitate acestei seri. Reuniți în jurul bradului, membrii familiei își evocă amintirile, gîndurile, frămîntările. Plin de groază, Lucio află pentru întiia dată adevăratele motive ce l-au împins pe tatăl său la moarte, ca și întregul adevăr asupra fratelui său Nanni, de care se simțea legat printr-o puternică dragoste. Adevărul, crudul adevăr rănește adînc inima adolescentului. El fuge din casă, amenințînd cu sinuciderea. Furtuna se liniștește însă. Lucio se reîntoarce, dar curățenia și candoarea sa, simbolizate prin bradul ale cărui lumini pălesc treptat, sînt frînte pentru totdeauna. Contactul brutal cu realitatea spulberă frumoasele sale iluzii despre viață.

Adio, arbore! de Aldo Nicolai a trezit un viu ecou în cercurile largi ale spectatorilor italieni. Nu trebuie să ne mire că această piesă, care dezbate o problematică profund socială, s-a bucurat de dispreţul presei capitaliste. Un singur ziar „Giustizia", din Roma, a inserat o prezentare a spectacolului, din care spicuim doar o caracterizare: „Piesa este impregnată cu un umanitarism profund..."

Într-adevăr, prea puţin şi prea lapidar, faţă de sensurile atît de bogate ale piesei...

◆ În actuala stagiune, compania „Vittorio Gassman" reprezintă la Teatrul Quirino, *Othello*. Rolul titular şi rolul lui Iago sînt deţinute alternativ de Gassman şi Salvo Randone. În repertoriul teatrului, figurează şi piesa *Ornifle* de dramaturgul francez Anouilh.

◆ De curînd a luat fiinţă la Milano, sub conducerea lui Enzo Ferreira nn nou teatru „de repertoriu": „Il Convegno". Noua formaţie şi-a alcătuit un repertoriu însumînd îndeosebi piese mai puţin jucate pînă acum în Italia. Astfel, „Il Convegno" va prezenta *Hamlet* de Riccardo Bacquali, *Minunata* de Cezaro Meano, *Electra* de Giraudoux, *Şcoala părinţilor* de Anouilh şi altele.

Austria

◆ „Burgtheater" din Viena a luat în studiu traducerea lui Friedrich Schreyvogel după piesa *Păsările lunii* de Marcel Aymé, care ţine afişul de doi ani la Paris şi a prilejuit un succes răsunător Teatrului „Atelier".

R. P. Bulgaria

◆ Ministerul Culturii, în colaborare cu Comitetul Central al Sindicatelor salariaţilor din instituţiile de artă, a organizat un curs de calificare, cu durata de 14 zile, pentru conducătorii atelierelor de croitorie de pe lîngă teatrele din ţară. Programul cursului prevedea prelegeri zilnice, în cursul dimineţii asupra istoriei costumului de teatru. Li s-a vorbit cursanţilor despre îmbrăcămintea din antichitate, din evul mediu, din renaştere şi, treptat, din epocile succesive pînă în zilele noastre, despre îmbrăcămintea diversă a popoarelor asiatice, despre portul naţional bulgar ş. a. Prelegerile au fost însoţite de proiecţii şi audienţii au avut posibilitatea să examineze manechine costumate, schiţe, croieli etc. Orele de după amiază au fost rezervate lucrărilor practice.

Anglia

Leonard Irwin, autor a numeroase comedii şi farse uşoare, a abandonat recent domeniul său de preocupare, abordînd un nou gen: al pieselor cu implicaţii din realităţile sociale ale Angliei contemporane. Scriind *Salariul Evei*, Leonard Irwin nu s-a dovedit numai un cunoscător al problemelor ce frămîntă marea masă a poporului englez, ci şi un purtător al intereselor clasei muncitoare engleze, un propagandist al unităţii ei în lupta pentru o viaţă mai luminoasă.

Acţiunea piesei se desfăşoară într-o uzină de construcţii mecanice din nordul Angliei, al cărei proprietar, J. C. Gradley, se bucură de faima de om dur şi neînţelegător. O tînără salariată a uzinei, Eva Tattersoll, îi cere mărirea salariului pînă la cuantumul plătit unui bărbat care îndeplineşte aceeaşi muncă. Cererea fiind respinsă, Eva Tattersoll demisionează. Datorită însă secretarei patronului, unui alt salariat, unui contramaistru şi propriei sale mame, ea revine la lucru, înţelegînd că este mai indicat să lupte alături de alţi muncitori pentru izbînda dreptăţii, decît să se războiască de una singură cu patronul pentru obţinerea unui avantaj personal.

Salariul Evei a văzut lumina rampei pe scena Teatrului Coliseum din Oldham, din iniţiativa Companiei Oldham Repertory Club.

Este interesant de menţionat că noua piesă a lui Leonard Irwin a trezit numeroase ecouri în presa engleză. Astfel. „Manchester Guardian" scria: „...piesa are numeroase calităţi, în măsură să explice alegerea ei de către formaţia de la Oldham", în timp ce „Manchester Evening News", analizînd pe larg spectacolul, conchidea: „O piesă bună... Leonard Irwin s-a îndepărtat în mod voluntar de comedie şi farsă pentru a ne dărui o piesă de idei".

◆ Ultima piesă a lui Arthur Miller, *Vedere de pe pod*, a avut darul să stîrnească un sentiment de ritoasă indignare printre membrii comisiei britanice de cenzură, care au interzis reprezentarea în public a lucrării. Drept care, Miller a declarat că va aduce neînsemnate modificări piesei, în aşa fel încît să facă posibilă reprezentarea ei în condiţiile şi cu mijloacele „teatrelor de cluburi" (Arts Theatre, spre pildă), pentru membrii cotizanţi ai acestora. Este unica modalitate de a se eschiva de la rigorile unei dispoziţii obtuze, căci puterea cenzorilor în cauză se opreşte în pragul sacrosanctelor cluburi.

R. D. Germană

◆ Inspirîndu-se din renumitul roman al lui Victor Hugo, *Omul care rîde*, dramaturgul Günther Weisenborn, din Germania de vest, a scris piesa *Omul fără chip* (titlul original *Das verlorene Gesicht*). El reia aci tema „lipsei de chip", a imposibilității de a-și afirma personalitatea, pe scurt: a lipsei de drepturi elementare, în care se zbat împilații și săracii în lumea orînduirilor nedrepte. Faptul că intriga piesei ne transportă în Londra anului 1710, sub sceptrul apăsător al reginei Anne și că eroul, Lofter, își duce traiul printre saltimbacii din piețele publice și tîrguri nu slăbește cu nimic din rezonanța socială actuală a piesei.

Prezentată în premieră pe întreaga Germanie simultan la două teatre din vest: „Schlossparktheater" din Berlin și Teatrul din Mannheim, piesa, deservită de regie, a fost întîmpinată cu rezerve din partea publicului și a presei. Acum, însă, în interpretarea ansamblului Teatrului de Stat din Dresda și în regia lui Hannes Fischer, piesa și-a recăpătat adevăratul „chip" și se înscrie ca o reușită certă în palmaresul Teatrului din Dresda.

◆ De altfel, acest teatru scontează și o altă izbîndă artistică în cursul acestei stagiuni: îi revine cinstea unei premiere mondiale. Este vorba de o piesă a renumitului romancier Lion Feuchtwanger, intitulată *Văduva Capet* care, după cum indică și numele, evocă zilele patetice și frămîntate ale revoluției franceze.

◆ Pe lîngă Teatrul Municipal din Magdeburg, a luat ființă un consiliu pedagogic, compus din învățători și membri ai corpului didactic superior. Acest consiliu se ocupă de organizarea unor conferințe și simposionuri care să ușureze publicului de adolescenți înțelegerea pieselor din repertoriul teatrului. De asemenea, consiliul pedagogic a stabilit un vast program de activitate prin care urmărește să-i familiarizeze pe tineri cu problemele generale ale creației dramatice și scenice.

◆ Ansamblul teatral studențesc al Universității „Humboldt" din Berlin a întreprins un turneu, în cursul căruia a vizitat o seamă de universități aflate de ambele părți ale liniei de demarcație între cele două Germanii. Piesa aleasă pentru acest turneu a fost o farsă suculentă scrisă în tinerețea lui de regretatul Bertolt Brecht: *Om e om*, lucrare în care înzestratul om de teatru satiriza, la modul bufon, militarismul antiuman. Actualitatea stringentă a piesei și ardoarea tinerilor interpreți, rîvna cu care au muncit la realizarea spectacolului sub conducerea lui Claus Küchenmeister, el însuși format la școala lui Brecht, au asigurat calitatea reprezentațiilor și — firește — succesul lor.

Belgia

◆ Universitatea din Bruxelles a organizat o expoziție consacrată vieții și creației lui Maxim Gorki.

Franța

◆ Parcurgînd listele de repertoriu ale unor teatre pariziene în stagiunea 1956/57, întîlnim numele lui Marcel Pagnol, al cărui succes, *Topaze*, este reluat la Gymnase în interpretarea lui Arletty și Fernand Gravey, și care figurează de asemenea pe afișul teatrului Bouffes-Parisiennes cu *Fabien* (această piesă are drept cadru un fel de tîrgul moșilor al nostru — un parc cu atracțiuni, „luna-park"). La studioul Champs-Elysées, își face debutul în ale dramaturgiei romanciera Marguerite Duras. Titlul piesei: *Scuarul*; personajele: o tînără slujnică doritoare să devină „un om ca toți oamenii" și un voiajor de comerț, obosit de o viață meschină și resemnat. Interpreta feminină este una din elevele cele mai iubite ale lui Dullin: Retty Albertini.

Teatrul Marigny prezintă, în regia lui I. P. Grenier, comedia *Nemo* de Al. Rivemale; rolul principal feminin este deținut de Nelly Vignon.

La teatrul La Madeleine, Pierre Blanchard împrumută prestanța sa și farmecul său de cuceritor cu tîmplele cărunte „prințului adormit", eroul feeriei moderne cu același titlu a lui Terence Rattigan. *Prințul adormit* a ținut cu succes afișul la Londra în stagiunea trecută și acum e în curs de realizare versiunea cinematografică, avînd ca interpreți pe Laurence Olivier și Marilyn Monroe.

Ansamblul lui Vilar, înapoiat din turneul său în U.R.S.S. și în țările scandinave, a reluat, după o scurtă și binemeritată odihnă, seria spectacolelor cu *Nebunul de Platonov*, redescoperita lucrare a lui Cehov. În sfîrșit, la finele iunii, teatrul „Atelier" va prezenta publicului său noua piesă a lui Felicien Marceau, *Oul* (regia: A. Barsacq) în care e vorba despre un om amărit, căruia nimic „nu-i merge" în viață, pînă ce descoperă un „truc", cu ajutorul căruia își îmbunătățește condițiile de existență...

◆ Scriitorul Jean Anouilh asumă regia piesei sale *Dineu cu personalități* pe care o va monta în cursul acestei stagiuni la teatrul Montparnasse Baty.

◆ Cunoscutul actor Pierre Brasseur va asuma cu începere din luna ianuarie funcția de director artistic al teatrului „Athenée". Prima montare realizată sub „bagheta" lui va fi o adaptare — ah, adaptările! — după *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, realizată de Audiberti și avînd ca interpretă principală pe Suzanne Flon.

S. U. A.

◆ Organizația pentru problemele tineretului de pe lingă Municipalitatea orașului New York a propus să i se ceară scriitorului Arthur Miller să scrie o piesă despre criminalitatea în rîndurile minorilor. Alegerea organizației s-a lovit însă de împotrivirea Legiunii americane și a Uniunii catolice a veteranilor de război, care au respins propunerea sub motiv că dramaturgul american este cunoscut pentru „convingerile sale de stînga".

Elveția

◆ *...Și lumina în beznă strălucește* de L. Tolstoi, una din piesele mai puțin cunoscute ale marelui scriitor rus, publicată pentru prima oară abia după moartea lui, a fost recent montată de „Schauspielhaus" din Zürich.

R. P. Albania

◆ În cursul trecutei stagiuni, spectatorii albanezi au avut prilejul să facă cunoștință cu două lucrări ale dramaturgiei romîne. *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale a fost montată pe scena Teatrului „A. Moissi", în timp ce Teatrul Popular a reprezentat *Mielul turbat* de A. Baranga.

R. P. F. Iugoslavia

◆ Viața teatrală din Iugoslavia se desfășoară sub semnul unei intense colaborări internaționale. Astfel, pe lingă faptul că repertoriul teatral însumează, alături de lucrările dramaturgiei iugoslave clasice și moderne, o seamă de opere ale dramaturgiei ruse și sovietice, franceze, engleze, italiene, americane, scenele din Belgrad, Zagreb, Liubliana găzduesc ades colective teatrale străine, aflate în turneu în Iugoslavia. În afara Teatrului Academic de Artă, al cărui turneu a stîrnit un viu interes, spectatorii iugoslavi au avut prilejul să vizioneze cîteva spectacole oferite de ansamblul Teatrului Național Grec și de Piccolo Teatro din Milano.

La rîndul lor, teatrele iugoslave întreprind dese turnee în străinătate, popularizînd în acest fel realizările artei teatrale naționale. În cursul verii trecute, Teatrul Național din Stipsk a poposit pentru un ciclu de spectacole în orașele regiunii macedonene din Bulgaria, în timp ce un ansamblu al Teatrului de operă și balet din Croația a efectuat un turneu în Republica Federală Germană.

Și pe linia activității teatrale de amatori, schimburile dintre Iugoslavia și celelalte țări înregistrează o frecvență crescîndă. Astfel, la Festivalul Internațional al teatrelor de tineret din orașul Parma, Iugoslavia a fost reprezentată de ansamblul artistic al studenților din Zagreb.

◆ În cursul actualei stagiuni, la Belgrad se va deschide un nou teatru: „Scena 212". Noua sală, avînd o capacitate de numai 212 locuri, nu va găzdui o formație permanentă, spectacolele urmînd a fi susținute de actorii celorlalte teatre.

◆ Într-un cadru solemn, a avut loc la Belgrad inaugurarea noului local al teatrului pentru copii „Boșco Buha". Deși înființat în 1952, teatrul n-a dispus de un local propriu, ceea ce nu l-a împiedicat să-și cîștige o largă popularitate printre micii spectatori.

Odată cu instalarea în noul local, teatrul va prezenta spectacole zilnice. De două ori pe săptămînă, Teatrul „Boșco Buha" va organiza spectacole pentru tineret.

Grecia

◆ Situația grea în care se zbate o mare parte a poporului grec a inspirat dramaturgului Notis Perjallis subiectul noii sale piese: *Fata cu panglici*.

Eroii lucrării sînt șomerii, oamenii fără căpătîi ce populează cartierele periferice ale orașelor grecești, așteptînd în porturi prilejul de a cîștiga prin muncă cinstită o bucată de pîine. Unul dintre aceștia, tînărul Vayas, are fericirea să întîlnească marea dragoste și, pentru scurt timp, viața sa dobîndește un nou sens, un nou ideal. Dar poezia e de scurtă durată: pentru a putea trăi cu femeia iubită, Vayas trebuie să-și caute un adăpost. Și atunci, tînărul începe o luptă disperată împotriva imposibilului: găsirea cîtorva bucăți de tablă ondulată, necesare închegării unui modest cuib.

Fata cu panglici a fost prezentată de formația Teatrului Elen Popular, pe scena Teatrului Municipal din Pireu. Numeroasele cronici apărute în presa greacă au fost unanime în a aprecia sensurile profund umane ale piesei care, după cum scrie cronicarul dramatic al ziarului „Acropolis", „prezintă un amalgam de idilă romantică și melodramă, piesă socială, dramă poetică și tragedie".

◆ Teatrul Bunnellis a prezentat recent în premieră *Tineri de însurat* de H. Bakopolos și P. Vassiliadis, o savuroasă comedie care satirizează un vechi obicei, răspîndit și astăzi în păturile largi ale populației elene, și care interzice unui frate să se însoare înainte de a-și fi măritat sora.

Subiectul comediei este centrat în jurul peripețiilor a doi tineri, dornici să se însoare fiecare cu sora celuilalt. Știindu-și surorile nemăritate, nici unul dintre cei doi tineri nu îndrăznește să-și mărturisească dragostea, fiecare dintre ei străduindu-se să găsească în taină un mire potrivit pentru respectiva soră. Cele două surori, mai întreprinzătoare decît frații lor, se mărită pînă la urmă, cu soții pe care cei doi frați i-au căutat cu atîta rîvnă, în timp ce eroilor comediei nu le rămîne decît să-și deplîngă iluziile spulberate din cauza unui obicei străvechi.

Presa elenă a salutat premiera noii comedii, subliniind că „sfîrșitul ei este deosebit de spiritual și mai ales „evită" formula consacrată a „happy-end"-ului, folosită cu predilecție de dramaturgi" (ziarul „Ethnos").

◆ În cadrul Festivalului de artă dramatică de la Epidaur, au fost reprezentate anul acesta *Medeea* de Euripide, *Antigona* și *Oedip rege* de Sofocle. Conducerea Festivalului a fost încredințată cunoscutului regizor Alexandros Minotis, iar interpreții cei mai de seamă au fost Katina Paxino (Medeea) și Tanos Katopolos (Iason).

Străvechiul teatru din Epidaur datează din secolul al VI-lea î. e. n. Situat într-o regiune de coline veșnic verzi, acoperite cu livezi de portocali și măslini, sub un cer de un senin neclintit, el adăpostește lesne 14.000 spectatori, sau — dacă adăugăm locurile în picioare — chiar 20.000. Construit din rocă cristalină, asemănătoare cu marmura, teatrul are o acustică ideală: zgomotul produs de aprinderea unui chibrit pe scenă se distinge clar chiar și de către spectatorii așezați în ultimul rînd de gradene, iar aruncarea unei monete metalice produce un sunet de clopoțel. Vizibilitatea este de asemenea perfectă.

Etiopia

◆ La Addis-Abeba, și-a deschis porțile primul teatru abisinian. Sala, cu o capacitate de 1200 de locuri, poate fi folosită și ca cinematograf cu ecran normal și ecran lat.

Japonia

◆ Pe scena teatrului Haiyu-za, a avut recent loc premiera piesei *Vînătoare de sclavi* de Kimifusa Abe. Deși lucrarea abordează un subiect cu implicații din domeniul fantasticului, ea se impune ca o caustică satiră la adresa societății japoneze moderne.

Subiectul ei poate fi rezumat în felul următor: un fost oștean încearcă o serie de experiențe de vindecare a bolilor prin magnetism. Unele rezultate obținute îi creează o faimă puțin obișnuită și drept urmare, o avere apreciabilă. Nemulțumit, totuși, de situația sa materială, fostul oștean cumpără de la șeful unei expediții de explorare a Oceanului Pacific, o ciudată ființă: jumătate om, jumătate monstru, înzestrată cu puteri magnetice excepționale. După cîteva luni, faima oșteanului și a monstrului ajunge atît de mare, încît guvernul le solicită concursul pentru înfăptuirea anumitor acțiuni politice. Dar măsurile preconizate de guvern contravin intereselor muncitorimii japoneze și aceasta organizează o largă acțiune de protest împotriva guvernului și a miraculosului monstru. Cu acest prilej, se descoperă că ciudata ființă nu-i altcineva decît un abil escroc deghizat. Odată destrămat mitul monstrului, se stinge și aureola creată în jurul stăpînului său.

Ceylon

◆ Teatrul „Tamil drama" din Colombo a prezentat recent în premieră piesa lui Oscar Wilde *Ce înseamnă să fii onest*. Traducerea piesei în limba tamilă (una dintre cele două limbi vorbite în Ceylon) este datorită scriitorului Samuganatan.

Același teatru va prezenta și piesa *Prințesa din Padua* de O. Wilde în traducerea aceluiași scriitor, care va asigura de astă dată și direcția de scenă.

Australia

◆ Teatrul Nou din Sidney a prezentat recent în premieră piesa *Raiul din Oceanul Pacific* de D. Kewsuck. Piesa descrie dîrza rezistență pe care o opun locuitorii unei mici insule din largul Oceanului Pacific, încercărilor de a se experimenta în preajma insulei un nou tip de bombă cu hidrogen. Disperați, știindu-și insula amenințată, locuitorii ei lansează un călduros apel către toate popoarele lumii, pentru a opri experiența și a salva astfel insula. Cîteva zile după premieră, ziarul „Tribune" din Sidney a publicat un interviu al lui R. Dixon, președintele Partidului Comunist din Australia, pe marginea piesei *Raiul din Oceanul Pacific*.

„Teatrul Nou — a declarat R. Dixon — merită toate felicitările pentru montarea acestei piese. În viitorul apropiat, americanii vor începe o serie de experiențe cu bomba atomică și cu bomba cu hidrogen în largul Oceanului Pacific, în timp ce englezii vor efectua experiențe asemănătoare în regiunea insulelor Monte Bello, situate în nord-vestul Australiei. Aceste experiențe prezintă un mare pericol pentru poporul australian, cît și pentru celelalte popoare ce locuiesc în arhipelagurile Oceanului Pacific și Oceanului Indian... Piesa *Raiul din Oceanul Pacific* a apărut tocmai la timp, dobîndind o importanță națională".

Argentina

◆ Asociația criticilor dramatici din Buenos Aires, al cărei președinte este Edmundo Guiburg, a atribuit premiile sale pe 1955. Ele sînt următoarele: „piesă de teatru originală" — *Doi tăciuni* de S. Eichelbaum, „piesă de autor străin" — *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller (versiune spaniolă); „interpretare" — Maria Luisa Robledo (pentru rolul Medeii în tragedia cu același nume a lui Euripide) și Inda Ledesin; regie — Armando Discepolo; „cel mai bun spectacol dat de o trupă străină": *Barabbas* de Ghelderode în interpretarea ansamblului Teatrului Național din Bruxelles.

Deși producția dramaturgiei naționale a fost cantitativ destul de importantă (88 lucrări), calitativ, nivelul este în general sub așteptări. *Doi tăciuni*, lucrarea premiată, este o dramă a cupidității claselor de mijloc americane, reprezentate în piesă de doi soți pe care patima banului îi face să se consume lent, ca doi tăciuni ce mocnesc într-un foc stins. Textul interesant a fost deservit de o interpretare slabă, de amatori. Teatrul independent „La Mascara" a reprezentat cu succes o piesă de Augustin Cuzzani *Centrul înaintaș a murit în zori*.

Subiectul? Ca să-și poată achita datoriile, un club de fotbal vinde unui colecționar de obiecte rare pe cel mai bun jucător, centrul înaintaș. Noul „proprietar" își plasează achiziția în muzeul lui personal, unde se mai află — printre alte „obiecte rare" — un actor interpret al lui Hamlet și o dansatoare. Fotbalistul se îndrăgostește de dansatoare, ucide pe actor, în care vede un rival, și fuge cu iubita lui. Dar proprietarul ambilor sesizează justiția și fotbalistul e condamnat la moarte. Calificată de însuși autorul ei „farsă amară", piesa lui Cuzzani e oglinda unei lumi absurde, în care totul e de vînzare.

◆ După ultimele constatări, dramaturgii străini spre care se îndreaptă preferințele publicului argentinean sînt Miller, Ugo Betti și Crommelynck.

cărţi-reviste

Încoronarea unei opere

Nu de mult, a apărut în librării volumul I din *Opere alese* *, de Mihail Sebastian. Volumul cuprinde cele patru piese: *Jocul de-a vacanţa, Steaua fără nume, Insula, Ultima oră*, o dramatizare — *Nopţi fără lună* — după romanul cu acelaşi titlu de John Steinbeck, *Jurnal de creaţie la piesa „Jocul de-a vacanţa"*, o nuvelă inedită *Deschiderea stagiunii*, precum şi o serie de cronici dramatice publicate prin revistele vremii. De astă dată, editorii — volumul a fost scos de E.S.P.L.A. — nu s-au prea grăbit. O prudenţă neînţeleasă i-a făcut să amîne pînă acum încoronarea unei opere maturizată cu mult înainte de a primi botezul ediţiei definitive. Fiindcă piese ca *Ultima oră* sau *Steaua fără nume* se joacă la noi de mult, ele sînt valori consacrate ale teatrului nostru, publicul de peste hotare le apreciază, ba chiar la paralele mai joase ori mai înalte, printr-un efect de perspectivă care suprimă detaliile, firesc unghiurilor de vedere mari, au ajuns să constituie — alături de *O scrisoare pierdută* sau *O noapte furtunoasă* — adevărate modele ale dramaturgiei romîneşti. De altminteri, includerea unei piese de Mihail Sebastian în repertoriul care ne-a reprezentat ţara la Festivalul Mondial de Artă Dramatică, ţinut astă vară la Paris, dovedeşte cu prisosinţă lucrul acesta.

Ediţia este îngrijită de criticul dramatic Vicu Mîndra, care semnează în acelaşi timp şi un judicios studiu introductiv. Indicaţia de pe contrapagina copertei interioare, însă — *Ediţie îngrijită, cu un studiu introductiv, de Vicu Mîndra* — este atît de sibilinică, încît cititorul nu mai ştie ce să creadă: cine a îngrijit ediţia şi cine e autorul studiului, presupunînd că ediţiile nu se îngrijesc neapărat cu studii introductive şi că editura n-a ţinut să ne atragă atenţia că ediţia aceasta este o ediţie cu adevărat *îngrijită*. Folosind un bogat material documentar, studiul izbuteşte să surprindă aproape toate particularităţile dramaturgiei lui Mihail Sebastian. Interesantă îndeosebi ni s-a părut analiza caracterului scenic al scrisului lui Sebastian, desprins cu pricepere din cîteva exemple luate din romanele *De două mii de ani* şi *Accidentul*. De aceea, ni se pare bizară întrebarea criticului, pusă chiar cu o certă îndoială, dacă orientarea lui Mihail Sebastian spre teatru n-ar fi putut să însemne „o cedare în faţa frivolităţii" şi dacă această preocupare nu era cauzată mai mult de „atmosfera culiselor, decît de tainele minunate ale scenei".

Cu multă competenţă sînt scoase la iveală aspectele sociale ale pieselor. Poate că uneori studiul are un prea puternic accent sociologistic, în dauna valorilor psihologice. O cercetare mai amănunţită critică, nu expozitivă, a personajelor, a măiestriei cu care sînt construite piesele, a dialogului, a stilului, a factorilor estetici, într-un cuvînt, desigur că n-ar fi stricat.

Revelatoare pentru cititorul de astăzi sînt cronicile dramatice publicate în revistele „Rampa" şi „Viaţa Romînească". Ele ne arată un scriitor înzestrat cu o mare capacitate de discernămînt, un scriitor combativ, inamic al curentelor moderniste, al „tehnicii teatrale" substituită actului creator, un luptător pentru „renaşterea literaturii noastre dramatice". Nu înţelegem însă de ce *Jurnalul de creaţie la „Jocul de-a vacanţa"* a fost tipărit trunchiat şi ce criteriu a prezidat la alegerea fragmentelor. În prefaţă, nu ni se spune nimic. Şi nici despre o frază omisă la pagina 81, rîndul 23 — piesa *Jocul de-a vacanţa* (în ediţia veche, pagina 64, rîndul 19). Fraza sună aşa:

---

* *Mihail Sebastian*, Opere alese, Teatru, E.S.P.L.A., 1956.

„Dacă ai şti ce mare lucru este să nu aştepţi nimic..." şi face parte dintr-o replică a lui Ştefan Valeriu şi, după părerea noastră, omiterea ei nu are de loc darul de a-l transforma pe acest tînăr sceptic într-un erou pozitiv.

Prima impresie pe care ţi-o dă lectura cărţii este trăinicia ei *literară*. De multe ori, despuiat de artificiile scenei, de voce, gest, decor, textul dramatic păleşte, căpătînd luciri moarte, ca o nestemată falsă la lumina crudă a zilei. Aici însă, dialogul, replica, stilul, de o mare acurateţă şi distincţie artistică, poartă în ele virtuţi intrinseci, incandescenţele reci ale diamantului, gata oricînd să crească, să arunce văpăi în bătaia luminilor rampei. Totul e necesar, autentic, prins în focarul unei intuiţii juste, dominată de claritate şi măsură — ce-i drept, uneori cu o sublimare a concretului, cu o luciditate frigidă, care dă emoţiei un ton discursiv — iar armonia construcţiei şi mişcării dramatice posedă în ea precizia unui orologiu. În această privinţă, admiraţia pe care Mihail Sebastian o avea pentru scrisul lui Caragiale nu-i de loc întîmplătoare. Caragiale trimitea de la Berlin telegrame pentru o virgulă; Mihail Sebastian se declara mulţumit cînd scria într-o zi trei pagini. Cît de laborioasă este creaţia sa, ce spirit de răspundere scriitoricească îl însufleţea se vede limpede din notele la piesa *Jocul de-a vacanţa*. Pentru autorii noştri dramatici în viaţă, exigenţa aceasta nu poate fi decît un îndemn.

Despre teatrul lui Mhail Sebastian s-a scris mult. Critici şi cronicari dramatici, cu mai adîncă sau periferică pătrundere, i-au analizat piesele, arătîndu-le semnificaţiile sociale, politice. Mai cu seamă asupra caracterului lor social au stăruit, ocolind uneori fineţile meşteşugului. Tema majoră ar fi condiţia intelectualului onest, naiv îndrăgostit de munca lui, exilat în mijlocul unei societăţi prost întocmite, contradicţiile dintre năzuinţele sale nobile şi inerţia, insanitatea morală a mediului în care respiră. Marin Miroiu, profesorul de astronomie, Alexandru Andronic, profesorul de istorie, sînt victimele inocente ale absurdului organizat. În jurul acestei teme se polarizează tragicomicul existenţelor larvare de funcţionari sedentari navigînd în închipuire prin Oceanul Pacific sau pe lîngă Insulele Azore, mediocritatea vieţii de provincie, grotescă în dezumanizarea ei, dorinţa de evadare, de orizonturi libere, prin toate acestea fiifiind discret, uneori, ca un înger revelator — Femeia. Nadia, Mona, Corina...

Există însă în piesele lui Sebastian şi un aspect mai puţin subliniat, determinat tocmai de împrejurările politico-sociale în care au fost scrise şi pe care le reflectă: pasiunea, poezia cunoaşterii, ce forţează realul, deschizînd porţile mirifice ale posibilului, ca o reacţie faţă de urîtul şi limitele sufocante ale orînduirii burgheze; nostalgia înaripată a unor tărîmuri ideale, a ordinii cosmice, a trecutului istoric intrat în legendă, setea de puritate, de iubire, porniri care îi transfigurează eroii, dîndu-le o dimensiune secretă, salvatoare, dimensiunea adevăratei umanităţi, a unei lumi sănătoase.

Constantin ŢOIU

Actorul simplităţii umane*

Se cunosc zeci şi sute de istorioare veninoase, pline de un ridicol savuros, care îşi trag seva din viaţa monocromă a unor actori care s-au mulţumit timp de peste 40 de ani să joace numai un anumit gen de roluri. Ajungeau să se simtă pe scenă ca la micul dejun în vacanţă, cînd poţi să-ţi bei cafeaua cu lapte în halat şi papuci. Dar mai poate fi socotit autentic om de teatru, meşteşugarul jumătate escroc, jumătate inconştient, înarmat cu vreo două sau trei formule actoriceşti împrumutate fără scrupul de la gloriile teatrale pe care le-a văzut jucînd, care se urcă pe scîndurile scenei ca ani şi ani de zile să spună „vorbe", rămînînd mereu aceeaşi figură ştearsă, fără ca omul din sală să simtă că s-a întîlnit cu Hamlet, Pantalone, Trigorin sau Figaro?

În *Arta Poetică* Horaţiu spunea în două versuri:

> *Si vis me flere, dolendum est*
> *Primum ipsi tibi...*

Horaţiu nu se adresează în exclusivitate poetului. El poate fi şi un îndrumător al actorului: „Dacă vrei să emoţionezi, începe prin a fi însuţi emoţionat!..."

Despre un mare interpret care a înţeles cu pasiune şi probitate misiunea sa de actor şi cetăţean, ne vorbeşte H. Hersonski, în monografia *Boris Vasilievici Şciukin* (1894—1939).

Coerede al unei bogate tradiţii teatrale realiste, actorul Şciukin îşi începe viaţa de creator într-un moment crucial în existenţa întregii Rusii. În faţa tînărului student inginer Şciukin, care vrea să se dedice scenei, stau sarcini mult mai complicate decît s-au ridicat cîndva în calea marilor lui înaintaşi. Noua Rusie sovietică îşi croieşte o altă soartă şi pe arena istoriei a apărut un nou erou animat de patos revoluționar, de romantism, de colorație revoluționară, care și-a cucerit dreptul la viață și acum cere dreptul la transpunerea scenică. Acest nou erou al istoriei și al vieții trebuie să urce pe scenă cu o vigoare corespunzătoare celei pe care a avut-o în momentul înfăptuirii Marii Revoluții, precum și în anii războiului civil. Această sarcină grea și de răspundere și-o ia cu o deosebită grijă asupră-și actorul Șciukin, elevul lui Evghenii Vahtangov.

---

* *H. Hersonski,* Boris Vasilievici Şciukin — Drumul unui actor. Editura Iskusstvo, Moscova.

Folosind un bogat și serios material documentar, H. Hersonski izbutește să străbată, împreună cu lectorul monografiei, 19 ani de carieră actoricească frămîntată, splendidă și rodnică. Șciukin trebuie situat printre promotorii cei mai importanți ai noii metode realist-socialiste de interpretare. În 1925 B. V. Șciukin interpretează primul rol de bolșevic-țăran în dramatizarea *Virineia* de Lidia Seifullina. *Virineia* fusese refuzată de mai multe teatre moscovite. Nimeni nu se simțea capabil să ducă la bun sfîrșit sarcina actoricească și cetățenească așezată pe umerii lui Pavel Suslov. Regizorul A. D. Popov îi propune lui Șciukin rolul Pavel Suslov, și împreună actor și regizor, doi autentici pionieri, încep să caute drumul spre esența umană a bolșevicului-țăran, soldat proaspăt demobilizat, care votează lista a cincea a bolșevicilor și izbutește să o trezească la viață pe Virineia. Rolul principal nu era al lui Pavel Suslov; textul avar făcea impresia că nu poate oferi interpretului mai nimic pentru o mare creație. Și cu toate acestea, marele talent al actorului, precum și adînca lui înțelegere a oamenilor de felul lui Pavel Suslov îl conduc spre una din cele mai mari biruințe ale artei interpretative sovietice. Lirismul, gingășia, dragostea față de femeia iubită izbutesc să străbată datorită artei lui Șciukin de sub carapacea de severitate și bărbăție cu care s-a înarmat și acoperit Pavel Suslov. Omenescul autentic și nobil nu poate fi învins de sărăcia de replici. A. V. Lunacearski înscrie pe bună dreptate creația lui Șciukin printre primele succese reale ale artei interpretative sovietice.

Peste 2 ani Șciukin va avea de redat un alt bolșevic, pe tovarășul Anton din *Bursucii* lui Leonid Leonov. Temîndu-se să nu se repete, să nu fie un nou Pavel Suslov, actorul Șciukin caută un chip nou și o personalitate deosebită pentru Anton. L. Leonov mărturisește, după 13 ani, impresia covîrșitoare pe care i-a produs-o actorul. Transformarea era atît de completă, încît scriitorul nu l-a mai recunoscut pe Șciukin.

Aceeași exigență, flacără și imensă seriozitate îl conduc pe Șciukin spre roluri tot mai grele și mai complexe: Berseniev din *Ruptura* lui Boris Lavreniev, Polonius din *Hamlet*, Buliciov din *Egor Buliciov* de M. Gorki. Dar apogeul carierei actoricești a marelui interpret Șciukin trebuie considerat momentul în care-și simte maturitatea scenică pentru a se putea încumeta să-l joace în teatru și film pe Lenin. Din 1937 pînă în 1939 Șciukin creează chipul lui Lenin în filmul *Lenin în Octombrie*, în regia lui Romm, același rol în spectacolul *Omul cu arma* de Pogodin, precum și filmul *Lenin în 1918*, în regia lui Romm.

Realizarea lui Șciukin este magistrală, tocmai fiindcă marele actor și-a propus să-l prezinte pe Lenin cît mai simplu, cît mai uman. Un conducător de tip nou, care-și pune viața, energia și sclipirea genială în slujba umanității, este cu atît mai convingător și mai impresionant, cu cît este mai simplu și mai apropiat fiecăruia dintre spectatori. Evitînd tot ce ar fi putut îngreuna personalitatea lui Lenin, Șciukin a luptat cu mijloacele sale actoricești duse pînă la limita rafinamentului, ca să poată dovedi potențialul de dragoste față de oameni, care a fost tezaurul cel mai de seamă al marelui gînditor și revoluționar.

Această monografie poate interesa în egală măsură pe profani cît și pe oamenii de teatru. Hersonski a insistat cu inteligență și spirit de selecție asupra metodelor de lucru folosite de actor, consacrînd un loc de seamă căutărilor creatoare și pasionate pentru descoperirea adevărului și a frumuseții intrinsece a personajelor interpretate.

Zecile de roluri create de Șciukin izbutesc să uimească prin diversitatea și complexitatea lor...

Monografia lui Hersonski valorifică omagial o excepțională viață de creator, dedicată fără nici o rezervă slujirii teatrului și ideilor înaintate, nobile, pe care le promovează arta teatrală în Uniunea Sovietică.

Maria VLAD

Comedia unei tragedii

În teatru, îndrăzneala și actualitatea sînt două noțiuni inseparabile. Nu poate fi cu adevărat actuală o piesă lipsită de îndrăzneală. Așa-numitele „piese pe teme actuale“, care de fapt „rezolvă“ probleme gata rezolvate, frămîntă pasiuni de mult stinse, țintesc cu săgeți de hîrtie în inamici de vată, acele piese care, într-un cuvînt, cern cu sita apă chioară, nu dau cîtuși de puțin sentimentul că pe scenă evoluează oameni și conflicte ale epocii noastre.

Iată de ce ne produce atîta satisfacție o operă cu adevărat actuală, cum este piesa lui Nazim Hikmet *A existat oare*

Ivan Ivanovici ?[1] Din punct de vedere teoretic, problema cultului personalității a fost, desigur, clarificată. Procesul viu însă, transformările contradictorii ale sufletului omenesc oferă abia acum un vast teren cercetării psihologice și artistice. Așteptăm încă de la creatorii de artă — specialiști în „știința omului" — răspunsuri la întrebarea atît de arzătoare : „Cum de a fost posibil ?..." și, de aci, la o chestiune și mai amplă : „Cum se poate, în general, ca un conducător valoros și cinstit să cadă pradă înfumurării, birocratismului, să uite de popor și să se rupă de el ?"

Tovarășul Petrov — eroul principal al piesei lui Hikmet — este un om minunat și un conducător admirabil : el prețuiește oamenii înainte de orice, detestă hîrțoagele și formalitățile inutile, consideră că un comunist este dator să ia primul asupra sa greutățile, face din viața sa personală întruchiparea fidelă a principiilor sale, se poartă prietenește cu subalternii, e săritor, drept și inimos. Înșiruirea calităților sale ar putea continua, dar la ce bun ? Sînt însușiri firești, cît se poate de firești. Cum ar putea fi altfel un adevărat comunist ?

Ca orișicare, Petrov are și micile sale slăbiciuni omenești. Îi plac elogiile. Cuvintele de laudă îl stingheresc, dar îl și încîntă. Pînă aci, nimic rău. Cărui om, pe lumea asta, nu-i face plăcere să fie stimat și apreciat ?

Petrov are însă un dușman de moarte — pe Ivan Ivanovici. Acesta caută să-l doboare, să-l distrugă cu orice preț. Dar cum ? Ce cale să aleagă ? Unde e punctul vulnerabil al excelentului tovarăș Petrov ? Ei bine, ați ghicit : este amorul propriu.

Și-a ales bine ținta, vicleanul Ivan Ivanovici. Căci forța comunistului — o, cît de bine știa Petrov acest lcuru —, forța comunistului stă în aceea că pune mai presus de orice interesele poporului. El este mare cîtă vreme dă totul cauzei comune ; devine mic și neînsemnat în clipa în care propria persoană ar trece pe primul plan. Rupe-l pe conducătorul comunist de mase și nu va mai rămîne dintr-însul decît o biată jucărie.

Dar cum va izbuti Ivan Ivanovici să facă asta ? Doar nu e lucru ușor să izolezi pe un comunist de popor. Microbul trebuia strecurat tiptil, pe nesimțite. Din fum de tămîie se naște fără veste mulțumirea de sine ; automulțumirea devine treptat îngîmfare ; îngîmfarea e numai la un pas de ambiție ; iar ambițiosul, fără măcar să-și dea seama, ajunge un tiran. Organismul se descompune moleculă cu moleculă, lent, fără zbucium, ca o sanie alunecînd la vale. Iar călătorul moțăie la cîrmă și nu observă cît de jos a ajuns.

Orice practică își creează teoria ei. Și iată că vorbele cele mai obișnuite ale tovarășului Petrov nu mai sînt vorbe obișnuite, ci expresii nepieritoare ; expresiile se prefac în fraze grandioase ; frazele devin lozinci universale ; lozincile se transformă în maxime profunde și memorabile... Iar toată această vorbărie produce un haos amețitor, în mijlocul căruia mintea este cuprinsă de o dulce amorțeală. Totul se răvășește și se tulbură și, ca într-un panopticum, noțiunile se răstoarnă cu capul în jos. Politețea e repudiată ca vlăstar al familiarismului, în schimb grosolănia capătă numele măgulitor de autoritate. Rigiditatea e confundată cu consecvența, diletantismul — cu înțelepciunea. În fine, lingușirea e luată drept devotament. Nu mai conteaza faptele, ci eticheta. Conținutul ideilor se dezvoltă în forma lor exterioară. Adevărul este jertfit aparențelor.

Cine se simte bine în această atmosferă îmbîcsită ? Se simte bine slugarnicul secretar, în dorința intimă de a se institui la rîndul său șef despotic peste alții mai mici. Jubilează și „omul cu pălăria de pai", demagog și încurcă-lume, pe care-l caracterizează zicala : „Gura trăncănește, capul lîncezește". Extazul pentru vorbe goale și închistarea în dogme constituie mediul ideal pentru parvenirea minților sterpe și a savantlîcului ieftin. Așadar, omul cu pălăria de pai lucrează intens la o dizertație intitulată : „Importanța semnelor de punctuație în aforismele nemuritoare ale tovarășului Petrov".

În acest timp, „omul cu șapcă", perfect lucid, e furios. Dactilografa e mîhnită, fără să priceapă prea bine ceea ce se petrece. Nu s-ar putea spune că însuși Petrov respiră cu deplină satisfacție acest aer viciat. Toate astea îl chinuiesc și pe el, dar le face cu convingerea oarbă că ele slujesc revoluției. El vatămă, cu sentimentul sincer de a se sacrifica. Și, în fond, să nu uităm că bunul, simpaticul nostru tovarăș Petrov este o victimă, o victimă nefericită a lui Ivan Ivanovici.

Dar cine este Ivan Ivanovici ? a existat oare Ivan Ivanovici ? Tot timpul l-am văzut agitîndu-se, dar la sfîrșit, cînd e chemat să dea socoteală, ia-l de unde nu-i. Nimeni nu știe cine este și unde se află acest misterios Ivan Ivanovici. Există un singur indiciu — şi anume că seamănă mult la faţă cu Petrov. Între Petrov şi Ivan Ivanovici există o ciudată simbioză: cînd îl loveşti în cap pe Ivan Ivanovici, cucuiul apare pe fruntea lui Petrov. Ei, asta-i bună! Te pomeneşti că Ivan Ivanovici n-o fi decît un fel de *alter ego* al lui Petrov, o întruchipare a slăbiciunilor acestuia. Autorul ne lasă să ne mai gîndim şi singuri.

---

[1] *Nazim Hikmet*, A existat oare Ivan Ivanovici ?, traducere de Emma Beniuc, în „Viața Romînească", nr. 7, 1956.

Şi acum, o ultimă întrebare despre această piesă plină de întrebări. Să fie oare o comedie sau o tragedie? Să rîdem de Petrov, ori să-l plîngem?

Un om care nu-şi dă seama pe ce lume se află e îndeobşte caraghios. Cînd însă acest om e un conducător şi poartă o răspundere socială, pierderea busolei e nu numai ridicolă, dar şi tragică.

Iată de ce cred că piesa lui Nazim Hikmet ar putea fi numită comedia unei tragedii.

Andrei BĂLEANU

O carte de specialitate destinată artiştilor amatori*

În Franţa, se poate spune că pasiunea pentru teatru „a trecut rampa". În această ţară, care, de-a lungul istoriei teatrului, a fost incontestabil leagănul atîtor şi atîtor deschideri de drumuri şi curente împrospătătoare — dar şi cuibarul multor derogări şi excese formaliste — şi în care cultura teatrală a atins un nivel deosebit de înalt, a crescut alături de teatrul „cult", profesionist, un teatru de amatori cu sănătoase veleităţi artistice. Numărul mare al formaţiilor şi asociaţiilor de amatori, răspîndite pe tot cuprinsul Franţei şi avînd la activul lor succese certe, a impus cu timpul stringerea lor înăuntrul unor organisme centrale, care să le înregistreze şi să le înlesnească activitatea pe diversele planuri — fireşte, evitîndu-se abuzul de centralism care ar fi înăbuşit iniţiativa proprie, originalitatea şi prospeţimea efortului amatorilor. De asemenea, a luat fiinţă un Comitet internaţional al Federaţiilor teatrale de amatori de limbă franceză, al cărui preşedinte, Jean-Jacques Bernard, ne oferă în cuprinsul cărţii de care ne ocupăm, o concisă şi totuşi amănunţită expunere asupra activităţii tuturor acestor formaţii. Datele pe care le citează justifică prin ele însele preocuparea de a pune o lucrare de specialitate la îndemîna „tinerilor artişti amatori" — cum se precizează în Cuvîntul înainte — aceştia alcătuind o categorie de cetăţeni impresionant de numeroasă şi de componenţă diversă. Cît despre alegerea temei, ni se pare indicat să-l trimitem pe cititor la prefaţa în care J. L. Barrault îi lămureşte importanţa, în ipoteza în care ar mai fi nevoie s-o facă. Arta machiajului — spune el — nu constă în simpla aplicare a diferitelor creme, pete de culoare, cicatrice artificiale etc., ci, mai ales, „în a zugrăvi cu adevărat pe propriu-ţi chip alt chip, care este acela al personajului".

Dar, mai întîi, să fie oare imperios necesar machiajul în teatru? Anii din urmă au înregistrat, în Occident, şi moda actorilor nemachiaţi, a unei „reveniri la natural" — în realitate, doar un naiv teribilism, cînd nu-şi asumă cu factice gravitate rangul de principiu, degenerînd într-un formalism „à rebours". Pesemne că problema este totuşi destul de des ventilată printre oamenii de teatru francezi, dacă şi autorii cărţii pe care o recenzăm au socotit de datoria lor să-i consacre un capitol. Argumentele lor în favoarea machiajului sînt de ordinul exemplificărilor practice: Signoret, Berthe Bovy, Dullin, Barrault, nume cunoscute şi preţuite de iubitorii de teatru din Franţa, ca şi dinafara hotarelor ei, nu numai că au preconizat utilitatea grimei, dar s-au şi străduit să-i stăpînească gama bogată de subtile posibilităţi expresive. Maeştri ai întrupării scenice a personajelor de dramă şi comedie, ei au fost totodată virtuozi ai machiajului, consfinţindu-i, prin propria lor activitate, rostul şi valabilitatea.

Proces complex, machiajul ţine de pictură — prin utilizarea jocului de umbre, valorificarea luminii şi a coloritului — precum şi de sculptură, prin putinţa de a modifica fizionomia (modelarea bărbiei, a nasului etc.); el presupune cunoştinţe serioase despre anatomia obrazului, despre flexibilitatea musculaturii lui. Subordonat fiind în întregime ţelului de re-creare a unei personalităţi imaginate de dramaturg şi a cărei viaţă psihică ne este comunicată şi prin mijlocirea mimicii feţei, machiajul pretinde permanenta studiere a posibilităţilor de expresivitate pe care le oferă jocul musculaturii. Pe de altă parte, operaţia de machiere reduce într-un fel chipul omenesc la situaţia de material brut, urmînd să fie modelat şi finisat. Instrumentul — în speţă, fardurile — îşi are şi el proprietăţile, valenţele şi legile sale specifice, înăuntrul cărora acţionează; reflecţia, de pildă, joacă aci un mare rol: în funcţie de ambianţa (sumbră sau luminoasă) pe care voim să o obţinem, trebuie alese culori cu capacitate de reflecţie mai mare sau mai mică. Se cer cunoscute proprietățile fizice ale fardurilor și este necesară analiza *fiziologică* a reacției omului față de diversele lumini, culori, pentru ca tușele să fie aplicate la punctele și cu intensitatea adecvate.

---

* *G. Baisse et J. Robin.* Maquillages et Perruques au Théâtre. Préface de J. L. Barrault. Machiaj şi peruci în teatru. Prefaţă de J.-L. Barrault), ed. Librairie théâtrale, Paris, 954.

Pentru a putea oferi cititorilor o expunere clară și de sinteză asupra tuturor acestor aspecte ale problemei machiajului, G. Baisse și J. Robin au recurs la colaborarea unor specialiști în materie de chirurgie estetică, kineplastie și pedagogie plastică. Textele lor, ilustrate fie de fotografii, fie de desene și scheme, au calitatea de a pune ordine în noianul, la prima vedere copleșitor, de cunoștințe generale pe care le presupune măiestria machiajului, de a le grupa pe categorii și de a le indica axarea. În așa fel, încît completate cu un capitol mai curînd informativ — „Impresii asupra machiajului cinematografic" —, ele alcătuiesc un mic manual, accesibil oricărui amator, pregătind totodată terenul pentru partea următoare a cărții, care conține indicații de ordin practic.

Aci, principalul îl formează o serie de ilustrații, în majoritate fotografii de format mare și neretușate, înfățișînd diverse „tipuri" consacrate, curente în repertoriul formațiilor de amatori: Harpagon, Don Quijote, june prim, jună primă, vagabond, corsar etc. Toate sînt însoțite de indicații precise și minuțioase de machiaj. Rezolvarea ni se pare a fi de inspirație fericită, simplă și — hotărît — operativă. Nu încape îndoială că, mai ales după parcurgerea atentă a textelor premergătoare, artistul amator dispune aci de un bun îndreptar în ce privește transformarea sa fizionomică. Firește, rămîne să-și aducă și el aportul creator, adaptînd indicațiile generale la specificul chipului propriu și la interpretarea pe care el însuși o dă personajului.

Ultima parte a cărții e mai toată formată din material ilustrativ: „Peruci", (de la egipteni pînă în 1895) și „Coafuri moderne" (din 1900 pînă în zilele noastre); succintele texte lămuritoare sînt calculate spre a nu împovăra memoria și nu dau decît strictul necesar pentru o mai lesnicioasă orientare.

Dialog în jurul scenografiei*

Lucrarea lui Guido Frette, deși eclectic construită, vădește o certă conștiinciozitate în alegerea și cîntărirea aspectelor diverse ale fenomenului scenografic. Ea se deschide cu un index al numeroșilor scenografi care s-au manifestat de-a lungul primei jumătăți a secolului nostru și de care textele lucrării fac pomenire. Nu e mai puțin adevărat că eclectismul își spune cuvîntul — să spunem: își arată colții? — și că alăturarea unor nume ca P. Picasso, F. Léger sau G. Wakewitch de acelea ale lui Giorgio de Chirico, Jean Cocteau, Salvador Dali sau André Derain, învălmășite fără distincții clare, nu poate fi socotită întîmplătoare.

La drept vorbind, ni se oferă aci un original dialog asupra scenografiei, în cuprinsul căruia interlocutorii — Guido Frette, Nicola Benois, Emanuele Luzzati, Mario Vellani Marchi, Guido Marussig și Gianni Vaguetti — își aruncă replicile, fără a-și răspunde, lăsîndu-ți ție, lector, latitudinea de a cerceta pe îndelete spusele lor, înainte de a trage — sau nu — o concluzie.

Scenografia — creatoare de „cadru" sau de „climat"?

Scenograful — decorator sau constructor?

Iată cele două întrebări axiale în jurul cărora gravitează dialogul. Le găsim formulate explicit în interesantul studiu al lui Frette, intitulat „Nașterea și evoluția scenografiei", iar intervențiile succesive ale celorlalți autori dau la rîndul lor răspuns, fiecare în felul ei, întregindu-se una pe alta. Studiul lui Frette este, fără îndoială, cel mai temeinic și documentat dintre toate celelalte ale volumului; de altfel, e singurul în a cărui orbită intră, într-o măsură importantă, istoricul scenografiei din alte țări decît Italia. Firește, el menționează primatul deținut de meșterii italieni — unii formînd adevărate dinastii de decoratori de teatru — în seicento și settecento: Torelli, supranumit „marele mag" și familiile Galli și Bibbiena. Dar, de la predominanța elementului italian în scenografia incipientă a acelui seicento, pe care Frette îl denumește secolul „invenției teatrale", secolul hiperbolic și în care abundă pe scenă aparițiile, vrăjitoriile, mașinăriile complicate, trecînd prin romantism, care „se străduiește să imprime sentiment" scenografiei, să o facă să fie „participantă" la acțiune, și ajungînd la epoca noastră, Frette desfășoară înainte-ne o frescă bogată de căutări și soluții, în alcătuirea căreia figurează Craig, Appia, Copeau, Erler, Reinhardt, Fuchs, Stanislavski, Meyerholdt și Dancenko. Pînă la urmă, ostenit parcă, Frette se oprește asupra dublului semn de întrebare despre care am mai vorbit și cedează locul altor „interlocutori". „Totul să fie pictat", afirmă cu hotărîre Marchi, pe cînd G. Marussig, în ale sale „Gînduri despre scenografie", se declară, fără ocol, partizan al scenei construite. Punctelor de vedere exclusive și opuse reproduse mai sus, vine să le răspundă G. Vaguetti : e prost scenograf — spune el în esență — acela care încearcă să-și impună stilul său „inamovibil" (pictural sau constructiv), uitînd că, și sub acest aspect, stilul personal trebuie adaptat stilului lucrării reprezentate. De fiece dată în parte, cele mai indicate sînt mijloacele care-i permit în mod optim scenografului „...să extragă, în sinteză, rădăcina adîncă a epocii..." De altfel — făcînd acum ecou celuilalt semn de întrebare — aceasta este și unica modalitate de a evita un alt risc : fie de a covîrși actorii, în speță, personajele, cu prezența omnipotentă a unui decor „în sine", neadaptat la spiritul piesei, fie de a crea doar un cadru, o ramă lipsită de prezență proprie, de „participare vie" la acțiune. Cînd scenografia „debordează", arta teatrală în ansamblu are de suferit, dar ea trebuie să se afirme creînd climatul, să trăiască prin personaje și cu ele.

---

* *Guido Frette,* Décors de théâtre 1909—1954 (Decoruri de teatru 1909—1954), ed G.G. Görlich, Milano, 1955.

Partea ilustrativă a volumului este bogată și de o execuție ireproșabilă.

Cu atît mai izbitoare ne apare principala și grava deficiență a cărții, care se desprinde chiar de la parcurgerea primelor pagini. Rusia — spune G. Frette — „este una din marile patrii ale revoluției scenice contemporane". Desigur — dar de ce această eronată limitare în timp, în ce privește U.R.S.S. ? Nu ne înșelăm, cartea este intitulată : *Decoruri de teatru 1909—1954* ? Atunci, ce rost are să se treacă cu atîta ușurință peste aportul scenografiei sovietice actuale ? O mai serioasă documentare și în această privință ar fi ferit pe documentatul redactor al cărții de o atare supărătoare omisiune. Așa însă, avem impresia că ni se pune înaintea ochilor o oglindă minunat șlefuită, dar a cărei suprafață, oblicînd brusc, nu reflectă decît în parte obiectul.

T. STAICU

tribuna cititorului

Într-o scrisoare trimisă redacţiei noastre, *Ion Vasiliu* din Tîrgovişte se preocupă de problema unui „Teatru al naţiunilor" — idee sugerată de articolul lui W. Siegfried „Paris, iunie 56" din nr. 4 al revistei noastre.

„Am limpede viziunea acestui teatru al naţiunilor — sinteză a lumii întregi, în care să răsune, în zeci de graiuri şi idiomuri, o singură patetică chemare a omului descătuşat şi a artei sale către viaţă" — scrie corespondentul nostru.

Ideea creării unui Teatru al naţiunilor nu este nouă şi deseori ea a fost exprimată de numeroşi oameni de teatru.

Într-un număr recent al revistei „Le Théâtre dans le monde", editată de Institutul Internaţional de Teatru, cu sprijinul U.N.E.S.C.O., A. M. Julien, directorul general al Festivalului de la Paris, semnează un articol dedicat acestei probleme :

„Un Teatru al naţiunilor ar răspunde azi celor mai înalte aspiraţii ale idealului uman artistic şi totodată necesităţilor unei arte care nu se mulţumeşte să fie naţională". Arătînd că a venit momentul aplicării în practică a acestui vechi proiect, A. M. Julien indică jaloanele concretizării sale. Întreg articolul este o caldă pledoarie pentru schimbul liber de experienţe şi idei şi sugerează posibilitatea evitării „crizei teatrale", existente în Apus, prin existenţa acestui organism viu şi pluriform, care va avea suficiente forţe scriitoriceşti, regizorale şi artistice capabile să hrănească toate genurile şi cerinţele.

Un Teatru al naţiunilor ar exercita o influenţă favorabilă asupra producţiei dramatice, şi o va face pe planul cel mai larg, atingînd toate modurile de expresie. Acest teatru va fi şi un important factor pe calea apropierii între popoare, căci „confruntarea pură şi simplă, leală, fără spirit de competiţie, la care ar fi admise toate valorile — cu condiţia de a fi valori — poate să realizeze mai mult ca o sută de hîrtii, ca o mie de conferinţe ca o sută de mii de poziţii". Analizînd rezultatele admirabile ale Festivalului de la Paris, care a realizat o întîlnire creatoare între teatrele lumii, A. M. Julien propune ca viitorul edificiu al scenei naţiunilor să se ridice la Paris.

Idei similare exprimă şi corespondentul nostru. El ne scrie că «...unui teatru al naţiunilor, cu conţinutul frămîntat în sinceritate şi respect reciproc, îi surîd toate şansele acolo, în inima ţării care cea dintîi şi-a urcat tiranii pe eşafod şi unde Plancher-Valcour, în momentul căderii Bastiliei, sfîşia cortina, lansînd strigătul „Vive la liberté !"».

Un astfel de Teatru al naţiunilor, la care ar participa şi ansambluri din ţara noastră, este considerat de corespondentul nostru drept unul dintre mijloacele importante de afirmare pe plan mondial a dramaturgiei şi artei scenice romîneşti.

Pe bună dreptate, spune corespondentul nostru în încheierea scrisorii sale : „Trebuie să convenim optimişti că nici un teatru de pe glob n-a fost întîmpinat cu un entuziasm mai total şi n-a cucerit aplauze încă de la actul premergător fundării lui, ca Teatrul naţiunilor".

calendar

27 decembrie 1816 e o dată memorabilă în istoria teatrului rominesc — data primei reprezentații de teatru în limba națională.

Într-o „epocă de străinism", G. Asachi — om de cultură adincă și multilaterală: pictor și arhitect, filozof și matematician, istoric, poet și dramaturg, reușește să înființeze un teatru de societate, cu o trupă de diletanți, alcătuită din tinerii iubitori de cultură din „protipendadă". Cu concursul acestora, el pregătește reprezentația pastoralei *Mirtyl și Chloe* de Gessner și Florian.

Piesa, tradusă de Asachi, a fost jucată în casele hatmanului Costache Ghica, în interpretarea Elenei Șubin (Chloe), prințului Ghica (Mirtyl) și a lui C. Sturza în rolul lui Lysis, „închinătorul" zeului Amor. Traducerea era desigur imperfectă, subiectul — naiv, conflictul dramatic — inexistent, dar reprezentația a risipit neîncrederea în potențele artistice ale limbii romîne, prejudecată cultivată de boierimea reacționară, în scopul de a împiedica dezvoltarea culturii și a literaturii naționale. Sufletul tinerilor patrioți a vibrat la auzul verbului literar romînesc. „Inimile s-au încălzit și auzul a început a se domestici cu limba ce pe atunci se numea dialect" — scria Asachi în „Precuvîntare" la ediția din 1854 a pastoralei, adică aproape trei decenii mai tîrziu, avînd înaintea ochilor perspectiva trecutelor lupte pentru afirmarea limbii naționale.

Ecoul primei reprezentații în limba romînă s-a prelungit și dincolo de granițele țării, fiind consemnat în capitolul „Les Roumains" din ediția operelor complete ale istoricului francez Edgar Quinet (Paris, 1857).

Reprezentația, care a însemnat primul pas pe calea dezvoltării teatrului romînesc, a fost precedată de o „închinare" în versuri datorită lui G. Asachi — străbătută de un cald și vibrant patriotism, arătînd semnificația morală a teatrului și marcînd un moment nou în afirmarea literaturii naționale.

Acum șase decenii (1 decembrie 1896), a avut loc inaugurarea noii construcții a Teatrului Național din Iași — datorită strădaniilor depuse de primarul orașului, scriitorul N. Gane, și contribuției materiale a populației ieșene, însuflețită de tradiția marii arte realiste a lui M. Millo, ctitorul teatrului moldovean cu aproape o jumătate de secol în urmă.

Arhitectura noului teatru nu oferea numai o incomparabilă ameliorare a condițiilor de muncă artistice și o satisfacție dată publicului ieșan, constant susținător al artei dramatice naționale. Construcția arhitecților vienezi Helmer și Felner asigura un spațiu larg într-un cadru de înaltă realizare artistică, folosind elementele stilului baroc modernizat, cu admirabile ornamentații plastice și oferind o acustică desăvîrșită spectacolelor.

Reprezentația de deschidere a stagiunii a constituit o evocare a perioadei de luptă eroică de la începuturile dramaturgiei și teatrului romînesc. Cu concursul actorilor St. Dragomir, P. Sturza, Aglae Pruteanu ș.a., spectacolul a început cu sceneta ocazională: *Deschiderea teatrului* de N. Volenti și a continuat cu prezentarea a trei lucrări dramatice, care ofereau o privire retrospectivă asupra dezvoltării dramaturgiei naționale: *Un poet* *romantic* de M. Millo, *Muza de la Burdujeni* de C. Negruzzi și un act din *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri.

Director de scenă și regizor al teatrului era N. Borelli, care a fost și un îndrumător al trupei ieșene și un devotat al scenei romînești, elogios evocat în amintirile marilor actori ai vremii (P. Sturza, Aglae Pruteanu) ; iar printre actori se impunea numele lui M. Arceleanu, State Dragomir, Vlad Cuzinschi, P. Petrone, Em. Manoliu, Verona Almăjan, Athena Georgescu, El. Lascu, Aglae Pruteanu ș.a..

De la moartea lui *I. Stănescu-Papa* — fruntaș al Teatrului Național din Cluj, unul dintre actorii care s-au impus printr-o muncă perseverentă și un devotament necondiționat în slujba teatrului romînesc — se împlinesc, la 1 decembrie, 30 de ani. Actor apreciat al Teatrului Național din Craiova pînă după încheierea primului război mondial, Stănescu-Papa a răspuns entuziast apelului adresat de Zaharia Bîrsan în anul 1919, venind să întărească cu experiența-i bogată și cu talentul său, forțele artistice ce urmau să contribuie la afirmarea artei dramatice naționale în Ardeal.

Stănescu-Papa a fost în primul rînd un actor de comedie, excelent interpret al personajelor lui Caragiale (Trahanache, Jupîn Dumitrache), sau Gogol (Amos Feodorovici din *Revizorul*). În Jütner *(Heidelbergul de altădată* de Mayer-Förster), în Prell (*Institutorii* de O. Ernst) sau în rolurile comice din teatrul bulevardier — el era tot atît de autentic ca și în rolurile de dramă și tragedie (Luca din *Azilul de noapte)*, Piotr Sorin *(Pescărușul)*, Regele *(Hamlet)*, Calpurnianus (*Messalina* de A. Willbrand), Dragomir spătarul *(Vlaicu-Vodă)*, Cristian Adams *(Punctul negru* de Klabund), dr. Micu *(Ciuta* de V. I. Popa).

Sinceritatea jocului său se îmbina cu pătrunderea psihologică a situațiilor și cu conturarea realistă a personajelor, într-o interpretare profund umană.

Pe lîngă calitățile sale de actor dramatic, Stănescu-Papa a fost și un director de scenă inventiv și iscusit, punînd în scenă, timp de șapte ani, la Teatrul Național din Cluj, spectacole remarcabile, printre care menționăm comediile lui Caragiale *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută*, apoi *Piatra din casă* de V. Alecsandri și *Punctul negru*.

BIBLIOTECA
REPUBLICII ... ROMÎNE

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

I. P. 2, c. 3062

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — București
Tel. 2 68 94

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Intreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu, 23—25 București — c. 3062

Lei 5